Monroe C. Beardsley
John Hospers

ESTETICA
historia y fundamentos

CATEDRA
colección teorema

Monroe C. Beardsley
John Hospers

Estética

Historia y Fundamentos

CUARTA EDICIÓN



EDICIONES CÁTEDRA, S. A. Madrid

Traducción de Román de la Calle

Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1
Depósito legal: M. 9.136 - 1981
ISBN: 84-376-0085-5
Printed in Spain
Impreso en Velograf. Tracia, 17. Madrid-17
Papel: Torras Hostench, S. A.

Índice

ESTÉTICA

HISTORIA

FUNDAMENTOS

Proemio justificativo a la presente edición

> Cada profesor necesita libertad para cambiar su curso a medida que sus propios intereses filosóficos, así como la importancia y la composición de sus clases y las necesidades de sus alumnos van cambiando de año en año.
>
> M. BEARDSLEY

Desde hace ya algunos años, en nuestra labor docente, centrada en torno a la «Teoría de la Comunicación Artística», venimos lamentando la ausencia, en el ámbito de la bibliografía castellana respecto a la Estética, de un cierto tipo de obras que cubriesen tanto la vertiente *histórica* como la *sistemática,* presentando, desde un punto de vista generalizador, por una parte las grandes líneas maestras de la evolución de las teorías artísticas, y por otra los principales tópicos de la problemática estética.

Y esto era cada vez más acuciante dado que en los vigentes planes de estudio de nuestra sección filosófica sólo aparecía una asignatura correspondiente a estas disciplinas (como igualmente ocurre en otras secciones y especialidades), con lo que debía impartirse, en un solo curso académico, un amplio e hinchado programa que cubriese, en teoría, tan vastas perspectivas. El resultado se inclinaba con harta frecuencia, en detrimento de la

calidad de la enseñanza, o bien hacia un superficial barniz generalizado, dado contra-reloj, o bien en un decantamiento hacia períodos y temas «clásicos», dejando a un lado el sentido evolutivo y la eclosión actual de la Estética, de la dinámica artística y de la Crítica.

Esta situación, hermanada con los habituales métodos magistrales, se reflejaba claramente en las encuestas y sondeos anuales, realizados al respecto entre los alumnos. Asimismo, se quedaban atrofiados y raquíticos, a un lado, a lo sumo en el limbo de las buenas intenciones, los planes de grupos y seminarios de investigación, las visitas colectivas a las Galerías de Arte más interesantes, a los Museos y a las más relevantes Exposiciones, así como las entrevistas y frecuentes relaciones con artistas, críticos...

Por nuestra parte, haciendo honor al exergo que encabeza esta breve introducción justificativa, variábamos anualmente la materia del curso, centrándonos, junto con la correspondiente exposición general propedéutica, en una parte concreta, y actual respecto a su vigencia, del programa, de acuerdo con los respectivos intereses mutuos, reflejándose todo ello en la pertinente edición de los diversos volúmenes de apuntes, periódicos, elaborados por la Sección de Publicaciones de la Facultad.

Mas repetidamente era palpable que si nos ceñíamos a un aspecto de la parte sistemática, el resto de ella y toda la visión histórica quedaba en el aire, a pesar de las constantes referencias bibliográficas. Y a la inversa, otros años, según las variaciones de la temática.

Esta situación fue el caldo de cultivo que nos llevó a buscar no grandes obras, ya que ello implicaba sólo tranquilizar nuestra conciencia docente, pero no representaba de hecho ningún remedio eficaz, sino más bien un tipo muy especial de publicación, que pudiera marcar el entorno y esbozar las zonas liminares de los problemas y su génesis, para que, sin ser un obstáculo inviable para el alumno, le facilitara, con rigor y claridad, paralelamente a la labor del aula y de los seminarios, los conocimientos necesarios y suficientes que le permitieran, a su vez, *colaborar* en el desarrollo de los cursos.

Creemos que la tarea que hoy abordamos nos coloca en vías de poder solucionar, en parte, algunas de las citadas inestabilidades académicas.

Con los fines indicados, tras distintas gestiones y búsquedas, seleccionamos los trabajos que van a integrar el presente volumen, titulado de modo genérico *Estética. Historia y Fundamentos,* y que se presenta en dos secciones:

A. Planteamientos históricos, bajo el título de *Historia.*
B. Problemas generales, bajo el título de *Fundamentos.*

El primero de estos trabajos original de *Monroe C. Beardsley,* que ahora se edita, ha sido dividido en once apartados que, a pesar de los lógicos y justificables puntos débiles, que toda publicación de este tipo entraña, engloban interesantes resúmenes concernientes a los principales planteamientos históricos. Ello será útil no sólo para aquellos que necesiten cierta base esquemática al cursar las disciplinas en cuestión, sino también para muchos que se mueven o interesan por ciertas zonas colindantes y materias afines, en medio de este universo interdisciplinar que protagonizamos en nuestra época.

Esta *estructura genética* puede servir de punto de partida para la especificación de la parte posterior, referente a los «Problemas generales» de la Estética.

Como podrá constatarse en su lectura, cada uno de los grandes apartados se subdivide en una serie de epígrafes en los que se abordan cuestiones más concretas o se estudian las aportaciones más específicas de ciertos pensadores. Por otra parte, se presta una atención particular a la «evolución contemporánea», indicando las más relevantes orientaciones hasta los años sesenta.

Hemos de confesar que sentimos repetidamente la tentación de añadir ciertas modificaciones textuales, bien a base de notas complementarias o de apéndices, pero ello representaba alterar el trabajo del autor a la vez que planteaba subsiguientes problemas, por lo que hemos

respetado totalmente su redacción original y sus referencias bibliográficas. Estas últimas pueden ser muy interesantes para futuras investigaciones dado que, en su mayoría, se trata de muy diversos artículos no vertidos aún al castellano, y por ello no conocidos en nuestros medios [1]. Hemos tenido en cuenta el señalar, en el caso en que nos fuera conocida su existencia, las editoriales que han traducido algunas de las obras citadas. Tampoco se han añadido, tras diversas deliberaciones, nuevas aportaciones de bibliografía puesto que, quizá, ello representaría redundar en obras ya conocidas a través de la reciente actividad editora de estos últimos años.

Lo que sí hemos creído conveniente ha sido deslindar, a numerosas notas a pie de página, toda la serie de aclaraciones, observaciones y citas que se incluían directamente en el texto sobrecargándolo, a nuestro modo de ver, y haciéndole de más difícil lectura. Asimismo, se ha numerado con idéntico sistema al que hemos adoptado en la elaboración del índice, la parte bibliográfica para que el lector pueda fácilmente acudir a las referencias necesarias, manteniendo, incluso, el título de cada uno de los epígrafes y apartados.

Finalmente, queremos agradecer aquí la colaboración altruista de aquellos alumnos que han cooperado en los diferentes aspectos de la preparación, selección y versión de los textos que integran los tres volúmenes presentes.

Valencia, junio 1976

Román de la Calle

---

[1] Estamos preparando la recopilación, por materias, de los más interesantes, en otros volúmenes subsiguientes, enriqueciendo así el panorama bibliográfico disponible y asequible para el universitario, facilitándole textos que sean clave en la investigación estética contemporánea.

Historia

Monroe C. Beardsley

0. Antecedentes

En Occidente, la historia de la reflexión filosófica acerca de las artes se inicia con Platón. Pero su importante contribución a este estudio fue precedida y preparada por ciertas exploraciones realizadas durante los dos siglos anteriores; exploraciones de las que apenas podemos rastrear algunos indicios. Así, el famoso juicio estético —si es que lo fue— sobre lo grabado por Hefesto en el escudo de Aquiles, «que constituía una obra maravillosa» [1], nos traslada al origen mismo del asombro en presencia de una imitación, es decir, de la relación entre representación y objeto, entre apariencia y realidad. Platón pone de manifiesto las consecuencias estéticas de la reflexión llevada a cabo por Demócrito y Parménides en torno a este problema. Por otra parte, la elevación de Homero y Hesíodo a la categoría de sabios y profetas, de maestros morales y religiosos, suscitó una polémica sobre la veracidad de la poesía cuando se vieron atacados por Jenófanes y Heráclito a causa de su ignorancia filosófica y de su falsa representación de los dioses. Homero y Hesíodo plantearon también la cuestión del origen de la inspiración artística, que ellos atribuían al poder divino [2]. Píndaro atribuyó este don a los dioses, pero admitiendo que el poeta puede desarrollar su habilidad mediante el esfuerzo personal. Pitágoras y sus seguidores

[1] *Iliada,* XVIII, 548.
[2] *Odisea,* VIII; *Teogonía,* 22 ss.

descubrieron la dependencia existente entre los intervalos musicales y la longitud de las cuerdas tensadas, elevaron este descubrimiento a teoría sobre los elementos del mundo material (que son números o dependen de números), y desarrollaron toda una teoría ética y terapéutica de la música, que, según ellos, es capaz de reforzar o restaurar la armonía del alma individual, siendo *armonía* el término que designa el intervalo primario: la octava.

I. El "corpus" platónico

Posteriormente, Platón abordó todos los problemas estéticos fundamentales, y algunos de ellos los estudió en profundidad. Las cuestiones planteadas por él y los argumentos que adujo son muy variados y sutiles. Se hallan dispersos en sus diálogos, pero los análisis más importantes aparecen en *a), Ión,* el *Banquete* y la *República,* que corresponden a sus escritos de juventud, al período anterior a la Academia (hacia 399-387 a.C.); *b),* en el *Sofista* y las *Leyes,* elaborados al final de su vida (hacia 367-348/347 a.C.), y *c),* en el *Fedro,* redactado entre esos dos períodos. Aunque quizá no sea de Platón, el *Hipias Mayor* es muy platónico y parece inspirado en él [3].

I.1. Arte y destreza

Cuando hablamos hoy de la estética de Platón, nos referimos a sus ideas filosóficas en torno a las bellas artes sobre las que reflexiona: artes visuales (pintura, escultura, arquitectura), artes literarias (épica, lírica, poesía dramática) y artes con intervención musical (danza y canto). Platón no les asigna un nombre especial; para él, entran en el concepto más ge-

---

[3] En este trabajo no se hará distinción alguna entre las ideas de Platón y las de Sócrates.

nérico de «destreza» (*techne*), que incluye cualquier clase de destreza, manual o de otro tipo, desde la habilidad en el trabajo de la madera a la habilidad política. En el *Sofista* (265-266), las habilidades se dividen en «adquisitivas» y «productivas», subdividiéndose estas últimas en: 1) productivas de objetos reales, tanto de origen humano como divino (plantas y elementos hechos por los dioses, casas y cuchillos hechos por los hombres), y 2) productivas de «imágenes» (*eidola*), que también pueden ser humanas o divinas (reflexiones y sueños de los dioses, realizaciones pictóricas de los hombres). Las imágenes, que imitan pero no pueden desempeñar la función de sus originales, se subdividen ulteriormente: el imitador puede llevar a cabo *a)*, una representación genuina (*eikon*), con las mismas propiedades de su modelo, o *b)*, una representación aparente, o apariencia (*phantasma*), que sólo *se parece* al original (como cuando el arquitecto hace las columnas más gruesas en la parte superior para que no den la sensación de estrecharse). Se trata de una falsa imitación, de apariencias engañosas. Sin embargo, Platón encuentra esta distinción difícil de mantener, por ser esencial a cualquier imitación el que en algún modo difiera de su original; si fuese perfecta, no sería una imagen (*eidolon*), sino otro ejemplar de la misma cosa, otra cama o cuchillo [4]. Así pues, toda imitación es en cierto sentido a la vez verdadera y falsa, posee a la vez ser y no ser [5].

I.2. Imitación

El término «imitación» (*mimesis*) es uno de los más problemáticos en la estética de Platón, porque su denotación se ensancha y contrae incesantemente con el movimiento de la dialéctica; y otro tanto ocurre con la de sus sustitutos y sinónimos, *methexis* (participación), *homoiosis* (parecido) y *paraplesia* (semejanza).

[4] *Cratilo,* 432.
[5] *Sofista,* 240 C.

Si, en cierto sentido, todas las cosas creadas son imitaciones de sus arquetipos eternos o «formas», Platón parece considerar también las representaciones pictóricas, los poemas dramáticos y los cantos como imitaciones en un sentido más estricto: son imágenes. Es esto lo que sitúa a las artes en el segundo grado de alejamiento de la realidad de las formas, en el más bajo de los cuatro niveles de conocimiento, la *eikasia* (conjetura)[6]. Algunas obras de arte, sin embargo —y Platón habla a veces como refiriéndose a todas ellas—, son imitativas en el sentido más peyorativo, como apariencias engañosas. En el Libro X de la *República,* dice que el pintor representa la cama no como es, sino como aparece. Esto es lo que le sitúa en la «tribu de los imitadores»[7] y lo empareja con los pseudoartífices[8], que no poseen una habilidad auténtica, como las medicinas, sino una pseudohabilidad o destreza (*tribe*), como los cosméticos, que nos dan una apariencia de salud más que la salud misma.

I.3. Belleza

Por este camino, Platón aborda una cuestión de suma importancia para él como metafísico: ¿Deben las artes contener o ser vehículos de conocimiento? Antes de abordar esta cuestión hay que considerar otra. Si el arquitecto, como realizador de apariencias, cambia la realidad para hacerla más agradable a la vista, ¿por qué lo hace? Busca aquellas imágenes que han de parecer bellas[9]. Esto constituye otro hecho básico en torno a las artes. Según Platón, las artes pueden encarnar o materializar en diversos grados la cualidad de la belleza[10]. La belleza de las cosas concretas puede cam-

---

[6] *República,* 509-511.
[7] *Timeo,* 19 D.
[8] *Gorgias,* 463-465.
[9] *Sofista,* 236 A.
[10] *to kalon* es un término que puede asumir sentidos más generales de adecuación o conveniencia a la función, pero que a menudo aparece en un sentido más rigurosamente estético.

biar o desaparecer, puede ser patente a unos y no a otros [11]; pero, más allá de esas temporales encarnaciones, hay una eterna y absoluta forma de belleza. Su existencia puede demostrarse dialécticamente, como la de las otras formas; pero, según Platón, su conocimiento directo hay que intentarlo a través de las bellezas parciales y más débiles patentes a los sentidos, resultando en todo caso de más fácil acceso que las otras formas [12].

Donde mejor aparece descrito el camino que conduce a la belleza es en el *Banquete:* El hombre poseído por el amor (*eros*) de la belleza, ha de ir de la belleza corporal a la belleza intelectual, a la belleza de las instituciones, de las leyes e incluso de las ciencias y, finalmente, a la belleza en sí misma. Es de advertir que Diotima de Mantineia, que presenta esta descripción, no atribuye a las artes ningún papel en tal proceso; este paso lo dieron los sucesores de Platón.

También es importante preguntarse acerca de lo que es la belleza o, si esto no puede determinarse abstractamente, qué condiciones se requieren para que la belleza se encarne en un objeto. La argumentación hecha en el *Hipias Mayor* establece diversas posibilidades, especialmente la de que la belleza, o bien es lo que resulta beneficioso o agradable a través de los sentidos del oído y la vista, o bien depende de esto. No obstante, en el *Filebo* encontramos un análisis cuidadoso que lleva a la conclusión de que las cosas bellas tienen muy en cuenta la debida proporción entre las partes, mediante un cálculo matemático [13]. «Las cualidades de medida (*metron*) y proporción (*symmetron*) invariablemente... constituyen belleza y excelencia» [14]. Y, puesto que es o depende de la medida, se le asigna a la belleza un elevado puesto en la lista final de los bienes [15].

[11] *República,* 479 A.
[12] *Fedro,* 249 B-C.
[13] Cfr. *Timeo,* 87, C-D; *Político,* 284 A.
[14] *Filebo,* 64 E.
[15] *Filebo,* 66 A-B; cfr. *Sofista,* 228 B.

I.4. Arte y conocimiento

El conocimiento (*episteme*), en cuanto distinto de la mera opinión (*doxa*), es una captación de las formas eternas; cosa que Platón niega claramente a las artes, en cuanto imitaciones de imitaciones [16]. Y así, el poeta aparece colocado en el sexto nivel de conocimiento en el *Fedro* [17]; y de Ión se afirma que interpreta a Homero no con «arte o conocimiento» [18], sino de manera irracional [19], por ignorar lo que dice o el por qué pudo estar en lo cierto o equivocado. Por otra parte, una obra de arte encarnadora de belleza, guarda cierta relación directa con una forma. Y si el artista inspirado por las Musas es como un adivino en su desconocimiento de lo que está haciendo [20], puede tener una especie de intuición de que va más allá del conocimiento ordinario [21]. Su locura (*mania*) puede deberse a la posesión por una divinidad que le inspira lo verdadero [22]. Más aún, puesto que las artes pueden ofrecernos auténticas semejanzas, no sólo de apariencias, sino de realidades, e imitan incluso el carácter o personalidad moral del alma humana [23], es posible, y hasta obligatorio, juzgarlas por su verdad o su semejanza con lo real. El juez competente, especialmente en la danza y el canto, debe poseer, «primero, un conocimiento de la naturaleza del original; después, un conocimiento de la exactitud de la copia; y en tercer lugar, un conocimiento de la perfección con que la copia es ejecutada» [24].

---

16 *República,* 598-601.
17 248 D.
18 532 C.
19 Cfr. *Apología,* 22.
20 *Menón,* 99 C; *Timeo,* 71 E-72 A.
21 Cfr. *Leyes,* 682 A.
22 *Fedro,* 245 A; *Ión,* 533 E, 536 B.
23 *República,* 400-401 B; cfr. Jenofonte, *Memorabilia,* III, viii.
24 *Leyes,* 669 A-B.

I.5. Arte y moralidad

La habilidad suprema, para Platón, es el arte del legislador y el educador, que deben decir la última palabra acerca de las artes, porque están llamados a garantizar que ellas desempeñen el papel que les corresponde en el engranaje de todo el orden social. El primer problema consiste en descubrir qué efectos producen las artes en los hombres, y este problema tiene dos aspectos. En primer lugar, está la delectabilidad del arte. Por un lado, precisamente en cuanto dotada de belleza, los placeres que el arte ofrece son puros, sin adulteración, inocuos [25], a diferencia del placer de rascar una zona que nos pica, pues va precedido y seguido de incomodidad. Mas, por otro lado, la poesía dramática implica la representación de personajes carentes de dignidad, que se comportan de forma indeseable (ahuecando la voz o gimiendo) e inducen al auditorio a la risa o el llanto inmoderados. De ahí que sus placeres hayan de ser condenados, a causa de sus perniciosos efectos sobre el carácter. En segundo lugar, si consideramos esta tendencia de las artes a influir sobre el carácter y la conducta, advertimos nuevamente dos aspectos. En la *República* y en las *Leyes,* Platón deja muy en claro su convicción de que la imitación literaria de la mala conducta es una invitación implícita a imitar dicha conducta en la propia vida [26]. Por ello, las leyendas de los dioses y los héroes que se conducen inmoralmente, han de excluirse de la educación de los jóvenes guardianes de la *República,* mientras que los relatos donde los dioses y los héroes se comportan como debieran, sí que necesitan ser encontrados o escritos [27]. También la música compuesta en modos enervantes debe reemplazarse por otra más adecuada [28].

Pero esto no significa que las artes no hayan de des-

---

[25] *Fedro,* 51 B-C.
[26] *Leyes,* 665 B.
[27] *República,* 376 E-411; cfr. *Leyes,* 800-802, 664 A.
[28] *República,* 398 E; 411 A.

empeñar papel alguno en la vida cultural y en la educación de los ciudadanos. De hecho, el miedo a su influencia, que subyace en la severa censura y normativa de Platón, va acompañado de un respeto igualmente grande. La medida, tan estrechamente vinculada a la belleza, se halla también, después de todo, estrechamente vinculada a la bondad y a la virtud[29]. La música, la poesía y la danza son, en el mejor de los casos, medios indispensables para la educación del carácter, susceptibles de hacer a los hombres mejores y más virtuosos[30]. El problema, tal como lo ve Platón en su papel de legislador, consiste en garantizar la responsabilidad social del artista creador, insistiendo en que su propio bien, igual que el de cada ciudadano, ha de subordinarse y ordenarse al bien de la colectividad.

[29] *Leyes,* 655 A; *Protágoras,* 326 A-B; *República,* 432.
[30] *Leyes,* 653-654, 664.

II. La postura aristotélica

Nuestro conocimiento de la teoría estética de Aristóteles deriva principalmente de la pequeña colección de notas de clase llegada a nosotros como su *Poética,* compuesta probablemente hacia 347-342 a.C., y con añadidos posteriores. El texto aparece alterado, y la argumentación es condensada y difícil. Ninguna obra, en toda la historia de la estética, ha suscitado tan engorrosos problemas de interpretación; pero ninguna otra, a su vez, ha ejercido tanta influencia en la teoría y la práctica de la crítica literaria.

II.1. El arte de la poesía

La primera tarea de Aristóteles consiste en definir el arte de la poesía (*poietike*), que constituye el tema de la obra. Aristóteles establece una distinción entre tres clases de «pensamiento»: conocimiento (*theoria*), acción (*praxis*) y realización (*poiesis*)[31]; pero en la *Poética* emplea «poiesis» en un sentido más estricto. Un tipo de realización es la imitación, que Aristóteles parece tomar sencillamente como representación de objetos o acontecimientos. El arte imitativo se divide en: 1) el arte de imitar apariencias visuales por medio del color y el di-

---

[31] Ver *Metafísica,* E 1; *Tópicos,* VI, 6.

bujo, y 2) el arte de la poesía, imitación de la acción humana (*praxis*) a través del verso, la canción y la danza [32]. Así, el arte de la poesía se distingue del de la pintura por su medio (palabras, melodía, ritmo), y de la historia de la filosofía versificada (el poema de Empédocles) en virtud del objeto que imita. Dos de las especies del arte poético son de mayor interés para Aristóteles: el drama (sea trágico o cómico) y la poesía épica, que se diferencia de la comedia por la gravedad de las acciones imitadas [33].

Algo de suma importancia en el tratado de Aristóteles es su método de investigación, porque intenta presentar una teoría sistemática acerca de un género literario concreto. Aristóteles se pregunta: ¿Cuál es la naturaleza del arte trágico? Y esto le lleva a reflexionar no sólo sobre sus causas material, formal y eficiente (muchas de sus observaciones al respecto poseen validez permanente para la teoría literaria), sino también sobre su causa final o fin (*telos*). ¿Qué es una buena tragedia, y qué la hace buena; cuáles son «las causas de la perfección artística y de su contrario»? [34]. Esta función de la tragedia, piensa Aristóteles, ha de tener por objeto ofrecer cierto tipo de experiencia agradable —el «placer propio» (*oikeia hedone*) de la tragedia [35]— y, si puede determinarse la naturaleza de este placer, entonces será posible justificar los criterios en virtud de los cuales podemos decir que una tragedia es mejor que otra.

II.2. El placer de la imitación

Aristóteles sugiere brevemente [36] dos motivos que originan la tragedia. El primero, que la imitación es en ella natural; y el reconocimiento de la imitación es causa natural de placer para el hombre, dado que éste halla

[32] *Poética,* cap. 1.
[33] *Poética,* caps. 2 y 6.
[34] *Poética,* cap. 26.
[35] *Poética,* caps. 14, 23 y 26.
[36] *Poética,* cap. 4.

agradable el aprender, y el reconocimiento, por ejemplo, de la representación de un perro, es una forma de aprendizaje [37]. Puesto que la tragedia es imitación de un tipo especial de objeto, a saber, los hechos que provocan miedo o compasión, su placer propio «es el placer derivado de la piedad y el miedo a través de la imitación» [38]. El problema que evidentemente se plantea, es cómo podemos sacar placer de emociones sentidas que resultan penosas [39]. La respuesta más acertada de Aristóteles es que, si bien el objeto imitado puede ser en sí mismo de aspecto desagradable, el placer de contemplar la imitación puede superar al desagrado, como en la contemplación de dibujos bien logrados de cadáveres [40]. Aquí ofrece Aristóteles una respuesta parcial a una de las razones de Platón en pro del escepticismo sobre el arte; Aristóteles considera el placer estético básico como algo cognoscitivo, del mismo género que el placer del filósofo (aunque, sin duda, de un nivel inferior).

II.3. El placer de la belleza

La tragedia, al decir de Aristóteles [41], deriva también de nuestra natural disposición para «la melodía y el ritmo». No desarrolla este punto, y posiblemente postula una especie de impulso decorativo. Pero, si cabe invocar aquí el *Filebo* de Platón, el placer que sentimos con la melodía y el ritmo puede referirse al que nos produce la belleza en general. «Una cosa bella (*kalliste*), o un ser vivo, o cualquier estructura compuesta de partes, ha de tener no sólo una disposición ordenada de esas partes, sino también un tamaño que no es casual» [42]. Así, una tragedia —o su argumento— puede ser «bella», es decir,

---

[37] Cfr. *Retórica,* I, xi.
[38] *Poética,* cap. 4.
[39] Cfr. las definiciones de «miedo» y «piedad» en la *Retórica,* II, v, viii.
[40] Ver *De partibus animalium,* I, xi; *Retórica,* I, xi.
[41] *Poética,* cap. 4.
[42] *Poética,* cap. 7.

artísticamente perfecta [43]. Y el «placer propio» de la épica, por ejemplo, depende de su unidad, de que sea «como un ser vivo completo» (*zoon*), con un comienzo, una mitad y un fin [44]. Esta analogía evoca al *Fedro* de Platón [45], porque la perfección del objeto sentido o contemplado produce el más alto grado de placer propio del órgano que siente o del entendimiento que contempla [46].

II.4. Lo universal

Si la función de la poesía trágica consiste en procurar ciertas clases de placer, podemos indagar ahora los caracteres que ha de reunir una obra concreta para suscitar o inhibir tal goce. La concentración y coherencia de éste depende, en buena medida, del argumento y de la sensación de inevitabilidad en su desarrollo [47]. Éste será evidentemente más logrado cuando los personajes actúen de acuerdo con su peculiar naturaleza, cuando reproduzcan el «tipo de cosas que diría o haría determinada persona de acuerdo con cierta probabilidad o necesidad, que es a lo que tiende la composición poética» [48]. Este tipo de conducta, es decir, la conducta que responde a leyes psicológicas, la denomina Aristóteles «universal», contraponiéndolo a los sucesos de una crónica histórica, que considera como elementos causalmente inconexos de incidencias particulares («lo que Alcibíades hizo o lo que le hicieron»).

Este famoso pasaje ha inspirado muchas teorías posteriores acerca del arte, que imita los universales o esencias, pero cuyo secreto (para Aristóteles) radica en que el poeta ha de hacer plausible su argumento vinculándolo a verdades psicológicas generales. Este importante

---

[43] *Poética*, caps. 1 y 13.
[44] *Poética*, cap. 23.
[45] 264 C.
[46] *Ética a Nicómaco*, X, iv.
[47] *Poética*, cap. 10.
[48] *Poética*, cap. 9.

punto añade otro nivel a la defensa que hace Aristóteles (contra Platón) del *status* cognoscitivo de la poesía, porque el poeta debe al menos comprender la naturaleza humana, so pena de no poder elaborar un buen argumento.

II.5. La catarsis

En la definición aristotélica de tragedia [49] hay una frase que ha dado pie a innumerables interpretaciones: *di eleou kai phobou perainousa ten ton toiouton pathematon katharsin* [50]. Se ha interpretado que Aristóteles tiene otra teoría, no sobre el placer inmediato de la tragedia, sino sobre sus más hondos efectos psicológicos. Esta frase es la única base que proporciona la *Poética* para semejante interpretación; pero en la *Política* [51] Aristóteles propone claramente una teoría catártica de la música, afirmando incluso que se ocupará más ampliamente de la catarsis «cuando más adelante hablemos de la poesía»: una advertencia que posiblemente se refiera a las partes presuntamente perdidas de la *Poética*. Si la tragedia produce una catarsis de las emociones, quedan aún otros problemas para dilucidar lo que piensa Aristóteles: por ejemplo, si piensa en sentido médico (una purificación de las emociones, su eliminación a través de cierto mecanismo mental), o en sentido religioso y de limpieza (una purificación de las emociones, su transformación en una forma menos perjudicial). Ambos sentidos tienen precedentes. Y está asimismo la cuestión de si Aristóteles creyó en una catarsis de la piedad y el miedo solamente o, a través de ellos, de todas las emociones destructoras.

En cualquier caso, con esta interpretación Aristóteles intentaría responder a la segunda objeción de Platón a la poesía [52], diciendo que la poesía ayuda a los hombres

---

[49] *Poética,* cap. 6.
[50] «A través de la piedad y el miedo se realiza la purgación propia de esas emociones.»
[51] VIII, 7.
[52] En el libro X de la *República.*

a ser racionales. La interpretación tradicional ha sido puesta recientemente en tela de juicio por el profesor Gerald F. Else, quien arguye que la catarsis no es un efecto sobre el auditorio o los lectores, sino algo consumado en la misma representación, una purificación del héroe, una liberación de la «mancha sangrienta» de su crimen a través del reconocimiento del mismo, de su horror a él, y del hallazgo de que se debió a un «grave error» (*hamartia*) por su parte. Esta interpretación no parece convenir a algunas de las tragedias. Si es correcta, Aristóteles no tiene ninguna teoría terapéutica de la tragedia, pero puede estar replicando a Platón que no hay que tener miedo a los efectos inmorales de la tragedia, puesto que, al menos las mejores, habrán de mostrar algún tipo de progreso moral, si aspiran a ser estructuralmente capaces de mover trágicamente al espectador.

III. Los filósofos clásicos posteriores

La *Poética* de Aristóteles no parece haber sido accesible a sus sucesores. Sus ideas ejercieron alguna influencia a través de las obras (en buena parte perdidas) de su discípulo predilecto Teofrasto; de hecho, el *Tractatus Coislinianus*[53] muestra cierto conocimiento de la obra de Aristóteles, dado que su definición de comedia se asemeja considerablemente a la definición aristotélica de la tragedia. Durante el último período clásico florecieron competitivamente el estoicismo, el epicureísmo, el escepticismo y el neoplatonismo, y cada una de estas escuelas ideológicas aportó alguna contribución a la historia de la estética.

III.1. Estoicismo

Los estoicos se interesaron sobre todo por la poesía y los problemas de la semántica y la lógica. Zenón, Cleantes y Crisipo escribieron tratados en torno a la poesía, que se han perdido. Por Filodemo tenemos conocimiento de una obra del estoico Diógenes de Babilonia sobre la música, y el *De Officiis* de Cicerón nos da noticia de una obra sobre la belleza debida a Panecio. Ambos parecen haber sostenido que la belleza depende de la dis-

[53] Griego, probablemente del siglo primero a. C.

posición de las partes[54]. El deleite de la belleza se hallaba vinculado a la virtud, que se manifiesta en una vida ordenada, vivida con decoro (*to prepon*). Y así, estimaban que de la poesía de buena ley puede obtenerse, no sólo un placer irracional (*hedone*), sino incluso una elevación racional del alma (*chara*), de acuerdo con el objetivo estoico de la tranquilidad. Los estoicos enfatizaron las ventajas morales de la poesía como su principal justificación, y sostuvieron que puede alegorizar la verdadera filosofía[55].

III.2. Epicureísmo

Los epicúreos[56] tuvieron en poca estima la música y sus placeres; pero esto tiene en parte como base una mal entendida aversión de Epicuro a la *crítica* musical[57]. Dos importantes obras de Filodemo de Gadara (siglo primero a.C.), parte de las cuales ha sido encontrada en Herculano, proporcionan más testimonios del pensamiento epicúreo en torno a las artes. En su obra *Sobre la música* (*Peri mousikes*), Filodemo suscribe el primer alegato conocido en favor de lo que más tarde se denominará «formalismo», sosteniendo (contra los pitagóricos, Platón y Aristóteles) que la música, por sí misma —al margen de las palabras, cuyos efectos se confunden a menudo con los de la propia música—, es incapaz de suscitar emociones o de producir transformaciones éticas del alma. Y en su obra *Sobre los poemas* (*Peri poematon*), dice que la bondad poética (*to poietikon agathon*) no viene determinada ni por la intención didáctico-moral (*didaskalia*), ni por el placer de la técnica y la forma (*psychagogia*), ni por la suma de ambas, sino por la unidad de la forma y el contenido, sobre cuya concepción nada sabemos.

---

[54] *Convenientia partium,* con palabras de Cicerón.
[55] Ver Estrabón, *Geografía,* I, i, 10; I, ii, 3.
[56] Según Sexto Empírico, *Contra los Profesores,* VI, 27.
[57] Ver Plutarco, *Sobre que no es posible vivir placenteramente según la doctrina de Epicuro,* 13.

Las principales líneas de reflexión en torno a la literatura durante el período romano, parecen haber sido la práctica y la pedagógica. Dos obras ejercieron particular influencia (aunque la segunda de ellas, sólo tras su redescubrimiento en el período moderno): la *Ars poetica* o *Epístola a los Pisones,* de Horacio, que trata diversas cuestiones de estilo y forma, y la obra *Sobre la elevación en poesía*[58], probablemente escrita durante el siglo primero, tal vez por un griego llamado «Longino». Esta animada y brillante obra describe la condición del buen escritor en términos afectivos, diciendo por ejemplo de él que transporta el alma; reflexiona también sobre las condiciones estilísticas y formales de este efecto.

III.3. Plotino

La reflexión filosófica proseguida en las escuelas platónicas hasta el cierre de la Academia de Atenas por Justiniano I en el año 529, tuvo su culminación en el sistema neoplatónico de Plotino. Tres de sus cincuenta y cuatro tratados que componen las seis *Ennéadas* se refieren especialmente a problemas estéticos: «Sobre la belleza» [59], «Sobre la belleza intelectual» [60] y «Cómo llegó a la existencia la multiplicidad de las formas ideales; y sobre el Bien» [61].

En esta perspectiva, detrás del mundo visible está «lo Uno» (*to hen*), o «lo Primero», que constituye la suprema realidad en su primera «hipóstasis» o misión, por encima de todo concepto y conocimiento. En su segunda hipóstasis, la realidad es el «Intelecto» o «Mente» (*nous*), pero también las formas platónicas conocidas por él. En su tercera hipóstasis es el «Alma Total» (*psyche*), o principio de creatividad y de vida. Dentro de su esquema —con infinitas gradaciones de seres que «emanan» de

---

58 *Peri hypsous, o Sobre lo sublime.*
59 I, vi.
60 V, viii.
61 VI, vii.

la «Luz» central— Plotino desarrolla una teoría de la belleza muy original, aunque inspirada en el *Banquete* y en otros diálogos platónicos. El tratado «Sobre la belleza» empieza advirtiendo que la belleza se encuentra en las cosas vistas y oídas, y también en el buen carácter y la buena conducta [62]; la cuestión que se plantea es ésta: «¿Qué es lo que da gracia a todas esas cosas?»

La primera respuesta que analiza y rechaza es la de los estoicos. La belleza es o depende de la simetría. Plotino dice que las meras cualidades sensibles (colores y tonos), y también las cualidades morales, pueden tener belleza aunque no puedan ser simétricas; más aún, un objeto puede perder parte de su belleza (como cuando una persona muere) sin perder simetría alguna [63]. Consiguientemente, la simetría no es condición necesaria ni suficiente de belleza. No hay belleza sin participación en la forma ideal, es decir, sin encarnación de las ideas platónicas; lo que marca la diferencia en una piedra antes y después de que el artista la esculpe, es que el escultor le da forma. Donde se hacen presentes las formas ideales, dice, la confusión se ha «transformado... en cooperación» [64]: cuando un objeto es unificado, «la belleza sienta en él su trono». Una cosa homogénea, como un remiendo de color, está ya unificada por la semejanza de toda ella; una cosa heterogénea, como una casa o un barco, está unificada por la presencia de la forma, que es un pensamiento divino [65]. En la experiencia de la belleza, el alma goza al reconocer en el objeto cierta «afinidad» consigo misma porque en esta afinidad se hace consciente de su propia participación en la forma ideal y en su divinidad. Aquí se halla la fuente histórica del misticismo y del romanticismo en la estética.

El amor, en el sistema de Plotino, es siempre el amor de la belleza [66], de una belleza suprema y absoluta, a través de sus peores y mejores manifestaciones en la na-

[62] I, vi, 1.
[63] VI, vii, 22.
[64] I, vi, 2.
[65] I, vi, 2.
[66] III, v, 1.

turaleza o en la obra del artista-artífice [67]. En este punto de la reflexión plotiniana reaparece algo de la ambivalencia platónica respecto del arte, aunque con atenuantes y próxima a ser superada en el monismo básico del sistema. Nos remontamos de la contemplación de la belleza sensible al goce de las acciones bellas, a la belleza moral y a la belleza de las instituciones, para alcanzar finalmente la belleza absoluta [68]. Plotino distingue tres caminos hacia la verdad: el del músico, el del amante y el del metafísico [69]; y habla de la naturaleza como dotada de una hermosura susceptible de provocar en su extasiado admirador la idea de esas y otras bellezas más altas que se ven reflejadas en ella [70]. Tampoco hay que despreciar las artes apelando a que son meras imitaciones [71], porque tanto el pintor como el objeto que reproduce son, después de todo, sendas imitaciones de la forma ideal; más aún, el pintor puede ser capaz de imitar hasta tal punto la forma, que «supla las deficiencias de la naturaleza» [72] Sin embargo, en su estilo más religioso, Plotino nos recuerda que la belleza terrena y visible puede distraernos de la belleza infinita [73]; que la «auténtica belleza», o la «ultra-belleza», es invisible [74], y que quien ha conseguido ser bello, y por ende divino, ya no la contempla ni la necesita [75]. Echando mano nuevamente de cierta comparación muy familiar, el místico filósofo da un puntapié a la escalera tras haber alcanzado su hogar.

---

[67] I, vi, 7; VI, ii, 18; V, iii, 8-10.
[68] I, vi, 8-9; II, ix, 16.
[69] I, iii, 1-2.
[70] II, ix, 7; V, viii, 2-3.
[71] Aquí es donde más se aproxima a una rectificación de la *República,* Libro X.
[72] V, viii, 1; cfr. V, ix, 11.
[73] V, v, 12.
[74] VI, vii, 33.
[75] V, vii, 11.

IV. La Edad Media

Los Padres de la Iglesia primitiva mantuvieron cierto recelo en torno a la belleza y las artes: temían que un excesivo interés por las cosas de la tierra pudiera perjudicar al alma, cuya verdadera vocación está en otra parte; y se mostraron especialmente recelosos porque la literatura, el drama y las artes visuales de que tuvieron conocimiento, estaban estrechamente vinculadas a las culturas paganas de Grecia y Roma. Sin embargo, pese al riesgo de idolatría, la escultura y la pintura fueron admitidas por ellos como soportes lícitos de la piedad, y también aceptaron la literatura como parte de la educación en las artes liberales. El interés por los problemas estéticos no formaba apenas parte de la filosofía medieval; no obstante, pueden rastrearse algunas importantes líneas de pensamiento en las obras de los dos pensadores más destacados.

IV.1. San Agustín

En sus *Confesiones* [76], San Agustín hace algunas alusiones a su perdida obra primeriza *De pulchro et apto,* donde distingue una belleza que corresponde a las cosas en cuanto forman un todo, y otra belleza que les corresponde en virtud de su adaptación a alguna otra cosa o

[76] IV, xiii.

en cuanto parte de un todo. No podemos tener seguridad, a través de su breve comentario, de la naturaleza exacta de esta distinción. Sus reflexiones posteriores en torno a la belleza se encuentran diseminadas por todas sus obras, y especialmente en *De ordine* (del año 386), *De vera religione* (del año 390) y *De musica* (entre 388-391), que constituye un tratado en torno a la medida.

Los conceptos claves en la teoría agustiniana son unidad, número, igualdad, proporción y orden; de ellos, la unidad es la noción básica, no sólo en el arte [77], sino también en la realidad. La existencia de cosas individuales que forman unidades, y la posibilidad de compararlas con miras a la igualdad o semejanza, origina la proporción, la medida y el número [78]. En varios lugares insiste en que el número es fundametal, tanto para el ser como para la belleza: «Examina la belleza de la forma corporal, y encontrarás que todas las cosas están en su sitio debido al número» [79]. El número da origen al orden, el ordenamiento de las partes iguales y desiguales en un todo integrado de acuerdo con un fin. Y del orden fluye un segundo nivel de unidad, la unidad que emerge de totalidades heterogéneas, armonizadas o dispuestas simétricamente mediante relaciones internas de semejanza entre las partes [80].

Una característica importante de la teoría agustiniana es que la percepción de la belleza implica un juicio normativo. Percibimos los objetos ordenados como ajustados a lo que deben ser, y los objetos desordenados como no ajustados a ello; esta es la razón de que el pintor pueda rectificar sobre la marcha y de que el crítico pueda juzgar [81]. Pero esta perfección o imperfección no puede ser meramente percibida [82]; el espectador ha de llevar dentro un concepto del orden ideal, que le fue dado

---

[77] *De ordine,* II, xv, 42.
[78] *De musica,* VI, xiv, 44; xvii, 56; *De libero arbitrio,* II, viii, 22.
[79] *De libero arbitrio,* II, xiv, 42.
[80] *De vera religione,* xxx, 55; xxxii, 59; *De musica,* VI, xvii, 58.
[81] *De vera religione,* xxxii, 60.
[82] *De musica,* VI, xii, 34.

por cierta «iluminación divina». De aquí se sigue que el juicio de belleza es objetivamente válido: no puede darse en él relatividad alguna [83].

San Agustín aborda también el problema de la verdad literaria, y en sus *Soliloquios* (año 387) propone una distinción más bien sutil entre los diferentes tipos de mentira o engaño. En la ilusión perceptiva, el remero erguido parece estar inclinado, y podría estarlo; pero la estatua no puede ser hombre, y por ello no es «mendaz». De igual modo, el personaje novelesco puede no ser real y pretender que lo es, pero no por voluntad propia, sino sólo doblegándose a la voluntad del poeta [84].

IV.2. Santo Tomás de Aquino

La doctrina de Santo Tomás en torno a la belleza la encontramos concisamente expuesta, y casi de modo fortuito, en unos cuantos pasajes claves, que se han hecho justamente famosos por sus ricas implicaciones. La bondad es uno de los «trascendentales» en su metafísica, siendo predicable de todos los seres y hallándose presente en todas las categorías aristotélicas; es el Ser considerado en relación con el deseo o apetito [85]. Lo agradable o placentero es una de las divisiones de la bondad: «lo que ultima el movimiento del apetito en forma de descanso en la cosa deseada, se denomina *agradable*» [86]. Y la belleza es aquello que agrada a la vista (*pulchra enim dicuntur quae visa placent*) [87].

Por supuesto, la contemplación «visual» se extiende aquí a cualquier otra percepción cognoscitiva; la percepción de la belleza es una especie de conocimiento [88]. Dado que el conocimiento consiste en abstraer la forma

[83] *De Trinitate,* IX, vi, 10; *De libero arbitrio,* II, xvi, 41.
[84] II, ix, 16; x, 18; cfr. *Confesiones,* III, vi.
[85] *Summa Theologica,* I, q. 5, art. 1.
[86] *Summa Theologica,* I, q. 5, art. 6.
[87] *Summa Theologica,* I, q. 5, art. 4.
[88] Esto explica que no se dé en los sentidos inferiores del olfato y el tacto (*Summa Theologica,* I-II, q. 27, art. 1).

que hace a un objeto ser lo que es, la belleza depende de la forma. La afirmación tomista más conocida en torno a la belleza, aparece en una discusión del intento agustiniano de identificar las personas de la Trinidad con algunos de sus conceptos claves: al Padre con la unidad, etc. La belleza, dice, «incluye tres condiciones»[89]:

a) La primera es la «integridad o perfección» (*integritas sive perfectio*): los objetos rotos o deteriorados o incompletos, son feos.

b) La segunda es la «debida proporción o armonía (*debita proportio sive consonantia*), que puede referirse parcialmente a las relaciones entre las partes del objeto mismo, pero sobre todo se refiere a cierta relación entre el objeto y quien lo percibe: por ejemplo, el que el objeto claramente visible sea proporcionado a la vista.

c) La tercera es la «luminosidad o claridad» (*claritas*) o brillantez[90]. Esta tercera condición ha sido diversamente explicada; se relaciona con la tradición neoplatónica medieval, en donde la luz es un símbolo de la belleza y verdad divinas[91]. La claridad es ese «resplandor de la forma (*resplendentia formae*) que se difunde por las partes proporcionadas de la materia», según se dice en el opúsculo *De pulchro et bono*[92], escrito por Sto. Tomás en su juventud o por su maestro Alberto Magno. Las condiciones de la belleza pueden establecerse unívocamente; pero la belleza, siendo parte de la bondad, es un término analógico (es decir, posee diversos sentidos cuando se aplica a diferentes tipos de cosas). Significa toda una familia de cualidades, porque cada cosa es bella a su manera[93].

---

[89] *Summa Theologica,* I, q. 39, art. 8.

[90] Ver también *Summa Theologica,* II-II, q. 145, art. 2; q. 180, artículo 2.

[91] Ver el Pseudo-Dionisio, en *De divinis nominibus,* cap. 4; Robert Grosseteste, *De luce* y su comentario al *Hexaëmeron.*

[92] I, vi, 2.

[93] Tomás de Aquino, *Comentario a los Salmos,* Salmo XLIV, 2; cfr. Comentario a *De divinis nominibus,* IV, 5.

IV.3. La teoría de la interpretación

La finalidad práctica que se impusieron los Padres primitivos en orden a aclarar, conciliar y sistematizar los textos bíblicos para defender al cristianismo de sus enemigos externos y de las desviaciones heréticas, necesitaba un método de interpretación exegética. La tradición griega alegorizadora de Homero y Hesíodo, y la tradición rabínica que expone también alegóricamente las Escrituras judías, fueron recogidas y cuidadosamente elaboradas por Filón de Alejandría. Sus métodos fueron adoptados por Orígenes, quien distinguió tres niveles de sentido en la Escritura: el literal, el moral y el espiritual o místico [94]. Este método lo trasladaron a Occidente Hilario de Poitiers y Ambrosio de Milán, y lo desarrolló ulteriormente Juan Casiano, cuya formulación y ejemplos se convirtieron en modélicos a lo largo del período medieval, hasta el tiempo de Dante [95].

En el ejemplo de Casiano [96] Jerusalén, en el Antiguo Testamento, es «literalmente» o «históricamente» la ciudad de los judíos; en el plano «alegórico», o en el que se pasó a denominar «típico», se refiere proféticamente a la posterior Iglesia de Cristo; en el plano «tropológico» o moral, es símbolo del alma individual; y en el plano «anagógico» simboliza la Ciudad de Dios. Estos tres últimos niveles reciben a veces conjuntamente la denominación de sentidos «alegóricos», o (como en Santo Tomás), «espirituales». Según indica el mismo aquinatense [97], el sentido «literal» incluye también afirmaciones metafóricas.

Orígenes insistió en que todos los textos bíblicos deben poseer el nivel más alto de sentido, el «espiritual», aunque pueden carecer de sentido moral, e incluso de

---

[94] Ver *De principiis,* IV, i, 16, 18, 20.
[95] Ver la carta de Dante a Can Grande, 1319, y el prólogo al *Paraíso.*
[96] *Collationes,* xiv, 8.
[97] *Summa Theologica,* I, q. 1, art. 10.

sentido literal, en el caso de que se siguiera un gran absurdo interpretándolos de esta forma. Orígenes fue seguido en esto por San Agustín [98], pero no por Hugo de San Víctor [99], quien sostiene que los sentidos del segundo nivel son función del primero, y que siempre es posible encontrar un sentido del primer nivel cuando lleva incluida la metáfora.

Como el cristianismo enseña que el mundo fue creado por Dios *ex nihilo,* en vez de generado o configurado a partir de algo previo, los pensadores cristianos tendieron en la Edad Media a sostener que la naturaleza misma debe llevar impresas las huellas o señales de su origen y ser una encarnación simbólica de la Palabra; en esta perspectiva, al igual que la Sagrada Escritura, también la otra creación de Dios puede ser objeto de interpretación. Así, la naturaleza se convierte en una alegoría, y todos los objetos naturales constituyen un símbolo de algo que los trasciende. Esta visión alcanza su máximo desarrollo en Juan Escoto Eriúgena [100] y San Buenaventura [101].

Aunque estas reflexiones fueron primariamente teológicas más que estéticas, resultaron de gran importancia para la historia posterior de la estética: plantearon importantes cuestiones sobre la naturaleza de la metáfora y el símbolo, tanto en la literatura como en la teología; iniciaron la reflexión en torno a los problemas generales de la interpretación de obras artísticas y, finalmente, pusieron de manifiesto. la posibilidad de una ambiciosa filosofía de las formas simbólicas, en la que todo el arte pueda ser entendido como una especie de símbolo.

---

98 *De doctrina christiana,* III, x, 14; xv, 23.
99 *De Scripturis,* v; *Eruditiones didascalicon,* VI, iv, viii-xi.
100 *De divisione naturae,* I, iii.
101 *Collationes in Hexaëmeron,* II, 27.

V. El Renacimiento

El progreso filosófico más interesante realizado durante los siglos XV y XVI, fue la revitalización del platonismo por una serie de pensadores y la creación de un vigoroso neoplatonismo. De entre esos pensadores, el más destacado fue Marsilio Ficino, traductor de Platón y Plotino y fundador de la nueva Academia (1462). En *De amore*[102] y en su principal obra, la *Theologia platonica,* Ficino se apropió cierto número de nociones estéticas fundamentales de los griegos y de San Agustín, y les añadió una de sus más originales ideas, una teoría de la contemplación basada en el *Fedón* platónico. En la contemplación, dice, el alma sale en algún modo del cuerpo para emigrar hacia una consciencia puramente racional de las formas platónicas. Esta concentración interior es necesaria para la creación artística, que implica desapego de lo real para anticipar lo que aún no existe, y también se necesita para la experiencia de la belleza. (Esto explica el que la belleza sólo pueda ser captada por las facultades intelectivas —vista, oído e inteligencia—, y no por los sentidos inferiores.)

Más importantes para el futuro fueron, sin embargo, los cambios producidos en las concepciones básicas sobre las artes y en las actitudes hacia ellas. Las obras de mayor trascendencia en torno a las bellas artes, fueron los tres libros sobre la pintura, escultura y arquitectura

[102] Su comentario al *Banquete,* escrito entre 1474-1475.

escritos por Leon Battista Alberti, la larga serie de notas redactadas por Leonardo da Vinci con miras a un tratado sistemático sobre la pintura, y los apuntes conservados de Alberto Durero, así como dos libros suyos sobre la geometría y la perspectiva y sobre las proporciones humanas. Uno de los más serios esfuerzos de estos y otros artistas, consistió en fijar un *status* a la pintura dentro de las artes liberales, separándola de las otras artes manuales entre las que había sido clasificada a lo largo de la Edad Media. El pintor, dice Alberti [103], precisa un talento y una habilidad especial; necesita una educación liberal y un conocimiento de las cosas humanas y de la humana naturaleza; ha de ser un científico para seguir las leyes de la naturaleza y realizar cuidadosas representaciones de los acontecimientos naturales y de las acciones humanas. De hecho, sus conocimientos científicos han de ser fundamentalmente matemáticos, porque la teoría de las proporciones y la teoría de la perspectiva lineal (que preocupó a los teóricos del Renacimiento, y especialmente a Durero) son estudios matemáticos, que suministran los principios en cuyo marco la realización pictórica puede ser unificada y resultar bella, a la vez que apta para reproducir exactamente. La argumentación de Leonardo en pro de la superioridad de la pintura sobre la poesía y la música (y también en cierto grado sobre la escultura), seguía líneas parecidas [104].

El interés por la fidelidad de la representación, que constituye algo fundamental para la teoría renacentista de las bellas artes, se basa también en la evolucionada teoría de la música. Los teóricos de la música, empeñados en asegurar a ésta un puesto entre las disciplinas humanísticas, aspiraban a una música vocal que lograse la fuerza emotiva y la eficacia ética atribuidas a la música griega. Recalcaron la importancia de hacer que la música siguiera al texto, para reforzar el sentido de las palabras. Estas ideas las defendieron, por ejemplo, Gio-

[103] En su *Della pittura,* 1436.
[104] Ver la primera parte del *Tratado sobre la pintura.*

seffe Zarlino en sus *Istitutioni armoniche* (1558) y Vincenzo Galilei en su *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581).

La poética del Renacimiento estuvo dominada por Aristóteles [105] y Horacio [106]. El concepto de imitación lo interpretaron y criticaron de diversas maneras los teóricos italianos. Entre los principales puntos de desacuerdo y polémica figura la cuestión de si la poesía puede encasillarse en géneros fijos y obedecer a normas rígidas, tales como las «unidades» dramáticas adoptadas de forma tan intransigente por Giulio Cesare Scaligero en su *Poética* (1561), y la cuestión [107] de si el poeta es culpable de decir mentiras o de inducir a sus lectores a la inmoralidad. En estas polémicas, la *katharsis* aristotélica y la condena platónica de los poetas fueron tópicos fundamentales y comunes.

[105] Especialmente el concepto de poesía como imitación de la acción humana.

[106] La tesis de que la poesía aspira a deleitar e instruir, aunque este dualismo fue rechazado por uno de los mayores teóricos, Ludovico Castelvetro, en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, 1570.

[107] Tan debatida, por ejemplo, en la *Defense of Poesie* de Sidney, 1595.

VI. La Ilustración: el racionalismo cartesiano

Aunque Descartes no elabora ninguna teoría estética, ni escribe de hecho nada en torno a las artes, a excepción de su obra juvenil *Compendium musicae* (1618), su método y conclusiones epistemológicas fueron decisivos en el desarrollo de la estética neoclásica. Como en otros campos, la búsqueda de la claridad conceptual, del rigor deductivo y de la certeza intuitiva de los principios básicos, invadieron el campo de la teoría crítica, y sus efectos pueden detectarse en numerosas obras, por ejemplo, en *L'Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau-Despréaux; en el *Essay on Criticism* (1711) de Alexander Pope; en *De arte graphica* de Charles du Fresnoy (vertida al francés por Roger de Piles, 1668, y al inglés por Dryden, 1695), y en el *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) de Jean Philippe Rameau. Los elementos cartesianos y aristotélicos se combinaron en los ricamente polisémicos conceptos de razón y naturaleza, que resultan medulares en todas las teorías de las artes. El seguir la naturaleza y el seguir las normas de la razón, fueron identificados comúnmente por los artistas creadores, y también en los juicios críticos.

En el siglo XVI, las normas de realización y valoración de las obras artísticas, se apoyaron generalmente (aunque no siempre) en criterios de autoridad, ya fuese la supuesta autoridad de Aristóteles, ya la de los modelos ofrecidos por los escritores clásicos. El nuevo racionalismo en estética constituía la esperanza de que tales

normas recibiesen una base más sólida, *a priori,* mediante deducción de un axioma fundamental y evidente por sí mismo, cual es el principio de que el arte constituye una imitación de la naturaleza, incluyendo ésta lo universal, lo normativo, lo esencial, lo característico, lo ideal [108].

VI.1. El problema de las normas

La controversia sobre la autoridad e infalibilidad de las normas o reglas, refleja un conflicto entre la razón y la experiencia, entre las aproximaciones más o menos empíricas al arte. Por ejemplo, Corneille [109], admitía la necesidad de observar la unidad de espacio, tiempo y acción en la estructura dramática; pero confesaba también que personalmente en modo alguno se sentía «esclavo» de ellas, teniendo a veces que romperlas y modificarlas con miras al efecto dramático o al disfrute de los espectadores. Molière [110] fue incluso más lejos en sus experiencias. Sin embargo, otros teóricos se mantuvieron fieles a ellas en Francia, por ejemplo, George de Scudéry y Charles de Saint-Evremond. Dryden [111] sugería que si el drama tiene un objetivo o finalidad, ha de someterse a normas; pero éstas sólo son probables y tienen, en parte, como base la experiencia. Desde esta perspectiva, Johnson critica las reglas pseudoaristotélicas de tiempo y espacio.

En cuanto a la música, el conflicto entre la razón y la experiencia aparece en controversias sobre la armonía y la consonancia, así como sobre la absolutez de nor-

---

[108] Así, en Samuel Johnson *(Preface to Shakespeare,* 1765), «las representaciones exactas de la Naturaleza general» constituyen la finalidad del arte; el pintor «debe examinar, no lo individual, sino la especie» (Rasselas, 1759, cap. 10). Y en los *Discourses* (1778) de Sir Joshua Reynolds, se aconseja al pintor que «considere la naturaleza en abstracto, y que represente en cada una de sus figuras lo característico de su especie» (III).

[109] En sus tres *Discourses* (1660).

[110] En su *Critique de l'école des femmes* (1663).

[111] En su *Defense of an Essay of Dramatic Poesy* (1668).

mas tales como la evitación de quintas paralelas. Los seguidores de Zarlino insistían en una base matemática para los acordes aceptables; los seguidores de Vincenzo Galilei se mostraban más liberales dejando al oído que juzgase. Una especie de conciliación de estos puntos de vista la encontramos en la teoría de Leibniz [112], según la cual los tonos musicales, como todas las sensaciones, son mezclas confusas de infinitas muestras de *petites perceptions* que en cada momento se hallan en armonía preestablecida con las percepciones de todas las demás mónadas; al oír un acorde, el alma cuenta inconscientemente las pulsaciones y compara la razón matemática que, cuando es simple, produce la consonancia.

VI.2. Hacia una estética unificada

La teoría cartesiana del conocimiento llevó a un intento más sistemático de metafísica del arte [113] con Alexander Gottlieb Baumgarten. Baumgarten, quien acuñó el término de «estética», pretendió ofrecer una visión de la poesía (e indirectamente de todas las artes) en cuanto que implica una forma o nivel particular de conocimiento, el «conocimiento sensorial». Tomó como punto de partida las distinciones cartesianas [114], ulteriormente elaboradas por Leibniz [115], entre ideas claras y oscuras, y entre ideas distintas y confusas. Los datos de los sentidos son claros pero confusos, y la poesía es un «discurso sentido», es decir, un discurso en el que esas ideas claras y confusas a la vez se hallan integradas en una estructura. La «claridad extensa» de un poema consiste en el número de ideas claras que en él se combinan, y las reglas que permiten realizar o enjuiciar la poesía deben tener presentes las formas en que la claridad extensa de un poema puede aumentar o disminuir.

[112] *Principes de la nature et de la grâce,* 1714, párr. 17.
[113] Las *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735).
[114] *Principia philosophiae,* I, xlv-xlvi.
[115] *Discours de métaphysique,* xxiv.

El libro de Baumgarten es notablemente conciso y su desarrollo formalmente deductivo, con definiciones y derivaciones, hace el alarde de establecer la posibilidad de tratar, de un modo aceptablemente cartesiano, materias aparentemente nada propicias para un tratamiento riguroso. Aunque no dio fin a su *Ästhetik,* que podría haber generalizado su estudio de la poesía, los elementos de una teoría general se hallan presentes en las *Meditationes.* Su principio básico sigue siendo aún la imitación de la naturaleza, principio que es también fundamental en la influyente obra del Abbé Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), y en la importante clasificación de las bellas artes que hace d'Alembert en su *Discours préliminaire* de la *Encyclopédie* (1751).

La importancia del *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) de Lessing radica en que, si bien no rechaza la posibilidad de un sistema que relacione todas las artes, censura las analogías superficiales absolutas (muchas de ellas basadas en la fórmula horaciana *ut pictura poesis,* sacada de su contexto). Lessing consideró las potencialidades y valores individuales específicos de la pintura y la poesía en sus propios medios distintivos. El medio de un arte son, dice, los «signos» (*Zeichen*) que usa para la imitación; y la pintura y la poesía, cuando se examinan cuidadosamente en sus virtualidades de imitación, resultan ser radicalmente distintas. Puesto que consta de formas y colores simultáneamente, la pintura es la más apta para reproducir objetos y propiedades visibles, pudiendo sugerir acciones sólo indirectamente; la poesía es exactamente lo contrario. Cuando una virtualidad secundaria de determinado arte se convierte en primaria, no puede lograr una obra perfecta. Mediante la claridad y el vigor de su argumentación, y su acerada crítica de las ideas imperantes en su tiempo, Lessing dio un nuevo giro a la estética.

VII. La Ilustración: el empirismo

Contemporánea del desarrollo de la teoría crítica neoclásica, fue la orientación divergente de la reflexión estética llevada a cabo, principal aunque no exclusivamente, por los teóricos ingleses en el marco de la tradición empirista baconiana. Los teóricos ingleses centraron sobre todo su interés en la psicología del arte (si bien no fueron meros psicólogos), especialmente en el proceso creador y en los efectos del arte sobre el observador.

VII.1. La imaginación

El hecho de que la imaginación (o «fantasía») juega un papel decisivo, aunque misterioso, en la creación artística, había sido ampliamente reconocido. Pero su forma de actuación —el secreto de la inventiva y la originalidad— no fue sometida a investigación sistemática con anterioridad a los empiristas del siglo XVII. Entre los racionalistas, la imaginación, considerada como una facultad registradora de imágenes o como una facultad combinadora de ellas, apenas desempeñaba papel alguno en el conocimiento [116]. Pero el *Advancement of Learning* (1605) de Bacon colocó a la imaginación, en cuanto facultad, al nivel de la memoria y la razón, asignándole el

[116] Ver la Regla III de las *Regulae* de Descartes [«las disparatadas construcciones de la imaginación»]; *Principia,* I, lxxi-lxxiii; y *Meditación* VI.

campo de la poesía, a la manera como la historia y la filosofía (incluyendo, por supuesto, tanto la filosofía moral como la natural) fueron asignadas a otras facultades.

Thomas Hobbes, en los primeros capítulos de su *Leviathan* (1651), intentó ofrecernos el primer análisis de la imaginación, definida por él como «sentido decadente» [117], refiriéndose a los fantasmas o imágenes, que subsisten después de haber cesado los mecanismos fisiológicos de la sensación. Pero, junto a esta «imaginación simple», que es pasiva, existe igualmente la «imaginación compuesta», que crea nuevas imágenes ordenando las viejas. Hobbes afirma que la «serie» de pensamientos de la mente va guiada por un principio general de asociación [118], pero no desarrolla plenamente esta idea. Tampoco Locke va demasiado lejos en el famoso capítulo «De la asociación de las ideas» [119], que añadió a la cuarta edición (1700) de su *Essay Concerning Human Understanding* (1690). La tendencia de las ideas que las impulsa a asociarse y sucederse unas a otras en la mente, fue considerada por Locke como algo patológico del entendimiento: esto explica varios tipos de error, y la dificultad de erradicarlos [120]. La acción de la fantasía se hace sobre todo patente, según Locke, en la tendencia del lenguaje poético a convertirse en figurativo. Mientras estamos interesados por el placer, no pueden afectarnos tales ornamentos de estilo, pero las metáforas y símiles son «trampas perfectas» cuando nos interesamos por la verdad [121]. Locke refleja aquí una desconfianza hacia la imaginación ampliamente extendida a finales del siglo XVII. Desconfianza que se pone de manifiesto en un famoso pasaje de la *History of the Royal Society* (1702), donde su autor Sprat describe el «riguroso, desnudo y natural modo de hablar», con palabras perfectamente claras, que debe caracterizar al discurso científico, y lo con-

---

117 I, ii.
118 I, iii.
119 II, xxxiii.
120 Cfr. *Conduct of the Understanding*, párr. 41.
121 III, x, 34; cfr. *Conduct of the Understanding*, párrafos 32-42.

trapone a los «especiosos tropos y figuras» de la poesía.

La teoría de la asociación de ideas fue desarrollada en una psicología sistemática por Hume [122] y por Hartley [123]. En Hume, la tendencia de las ideas a emparejarse unas con otras debido a la semejanza, proximidad o vinculación causal, constituyó un importante principio para explicar muchas operaciones mentales; Hartley, por su parte, desarrolló este método. A pesar de los ataques de que fue objeto, el asociacionismo desempeñó un papel crucial en algunos intentos del siglo XVIII encaminados a explicar el placer causado por el arte.

VII.2. El problema del gusto

La investigación de los efectos psicológicos del arte y de la experiencia estética (en términos modernos), siguió en su evolución dos caminos distintos, pero que ocasionalmente se interfieren: 1) el intento de lograr un adecuado análisis y explicación de ciertas cualidades estéticas básicas (la belleza, lo sublime), y 2) el estudio de la naturaleza y justificación del juicio crítico: el problema del «gusto». Sin pretender separar completamente ambas cosas, vamos a considerar primero a aquellos filósofos de la primera parte del siglo XVIII en cuya reflexión predomina el segundo problema.

Una fase del pensamiento estético fue iniciada por los influyentes escritos del tercer conde de Sahftesbury [124]. La filosofía de Shaftesbury era básicamente neoplatónica, pero, para insistir en la inmediatez de nuestra impresión de la belleza y también para subrayar su idea de que la armonía percibida como belleza es igualmente percibida como virtud, Shaftesbury denominó «sentido moral» a ese «ojo interior» que capta la armonía a la vez en sus formas estéticas y éticas. La idea de una facultad especial destinada a la aprehensión estética, constituía

[122] En su *Treatise of Human Nature* (1739-1740.

[123] En su obra *Observations on Man* (1749).

[124] Ver especialmente *Moralists,* 1709, III; *Inquiry Concerning Vertue or Merit,* 1699, I, y *Characteristics,* 1711.

una forma de la teoría del gusto. Otras contribuciones de Shaftesbury al desarrollo de la estética, son su descripción del desinterés como característica de la actitud estética [125] y su particular estima (acorde con la de sus contemporáneos John Dennis y Thomas Burnet) de las formas vírgenes, impresionantes e irregulares de la naturaleza: un gusto que contribuyó a destacar durante el siglo XVIII el concepto de lo sublime como cualidad estética distinta de la belleza.

Los artículos de Joseph Addison sobre el goce estético en la revista *The Spectator* [126], concebían el gusto simplemente como la capacidad de discernir las tres cualidades que originan «los placeres de la imaginación»: grandeza (es decir, sublimidad), singularidad (novedad) y belleza. Addison llevó a cabo algún intento de explicar por qué de la percepción de tales cualidades se espera un gran placer de tipo especial; pero no pasó de ahí. Su aportación (merecedora del aprecio de los pensadores que le siguieron) consistió en la decidida y provocadora forma en que planteó muchas de las cuestiones fundamentales.

El primer verdadero tratado de estética en el mundo moderno fue la obra de Francis Hutcheson titulada *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design,* primera parte de *An Inquiry Into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). Hutcheson se apropió la idea de Shaftesbury acerca de un sentido interior: el «sentido de la belleza» es la facultad de formar la idea de belleza en presencia de ciertas cualidades de objetos capaces de suscitarla. El sentido de la belleza no depende del juicio o la reflexión; no responde a aspectos intelectuales o utilitarios del mundo, ni tampoco depende de la asociación de ideas. Su análisis puso de manifiesto que percibimos la belleza de un objeto cuando presenta una «mezcla adecuada de uniformidad y variedad» [127], de suerte que la belleza varía con cada una de

---

125 *Moralists,* III.
126 1712, págs. 409, 411-421.
127 2.ª ed., p. 17.

ellas si la otra se mantiene constante. De esta manera se ponen las bases para un patrón no relativista de juicio, y las variaciones en la preferencia real se explican como debidas a las diferentes actitudes con que es abordado el objeto bello, en el arte o en la naturaleza.

El problema de un tipo estándar de gusto fue el punto de mayor interés para David Hume al reflexionar sobre temas estéticos. En su *Treatise*[128] insinúa que «la belleza es aquel orden y disposición de las partes que, o por constitución primaria [*primary constitution*] de nuestra naturaleza, o por costumbre [*custom*], o por capricho [*caprice*], resulta apto para procurar placer y satisfacción al alma», admitiendo así, como Hutcheson, que influyó en él considerablemente, un goce inmediato de la belleza, pero admitiendo también una transferencia de este goce por asociación. Verbigracia, la apariencia (no necesariamente la realidad) de la conveniencia o utilidad explica por qué muchos objetos son considerados bellos[129]. Algunos tipos de belleza, pues, son simplemente percibidos o no; los juicios que les conciernen no cabe rectificarlos. Pero en otros casos, especialmente en arte, la argumentación y la reflexión pueden modificar el juicio[130]. Donde mejor se analiza este problema es en el ensayo «Of the Standard of Taste»[131]. Hume afirma aquí que es natural buscar un patrón o estándar de gusto, merced al cual las preferencias estéticas pueden denominarse correctas o incorrectas, especialmente cuando se dan casos manifiestos de error («Bunyan es mejor escritor que Addison»). Las normas o criterios de juicio han de establecerse reflexionando inductivamente sobre aquellas características de las obras de arte que las hacen más agradables a un observador cualificado, es decir, a un observador con experiencia, sereno, sin prejuicios. Pero siempre existirán campos donde la preferencia sea debida al temperamento, la edad, la cultura y otros factores

---

128 II, i, 8.

129 III, iii, 1.

130 Ver *Enquiry Concerning the Principles of Morals*, 1751, sec. 1.

131 En *Four Dissertations*, 1757.

similares no modificables mediante razonamiento; no hay ningún patrón objetivo que permita solventar racionalmente tales diferencias.

VII.3. Las cualidades estéticas

La investigación de las condiciones necesarias y suficientes de la belleza y de otras cualidades estéticas [132] se prosiguieron con entusiasmo durante la segunda mitad del siglo XVIII. En este debate desempeñó un papel importante la obra juvenil de Edmund Burke titulada *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Su argumentación se desarrolla en dos niveles, fenomenológico y fisiológico. La primera tarea consiste en explicar las cualidades que permiten a los objetos suscitar en nosotros los sentimientos de belleza («amor» sin deseo) y sublimidad («asombro» sin peligro real). Ante todo, el sentimiento de lo sublime implica cierto grado de temor —un temor controlado—, resultando el alma atraída y colmada por lo que contempla [133]. Así, cualquier objeto capaz de suscitar las ideas de dolor y peligro, o es asociado a tales cosas, o si tiene cualidades susceptibles de operar de modo parecido, puede ser sublime [134]. Burke dice a continuación que la oscuridad, la fuerza, la privación y variedad, la inmensidad que se aproxima a la infinitud, etcétera, contribuyen a la sublimidad [135]. La belleza recibe un tratamiento análogo: la emoción paradigma es respuesta a la belleza femenina, excluida la lujuria, y los objetos pequeños, suaves, que varían imperceptiblemente, delicados, etc., pueden provocar el sentimiento de belleza [136]. La misma escena puede ser a la vez bella y sublime, pero, debido a la oposición en algunas de sus

---

132 El concepto de lo «pintoresco» fue añadido tardíamente en ese mismo siglo.

133 II, 1.

134 I, 7.

135 II, 3-8.

136 III, 1-16.

condiciones, no puede ser intensamente una de ellas si es ambas cosas.

Luego, Burke pasa al segundo nivel de su explicación[137]. Se pregunta por lo que permite a las cualidades perceptivas evocar los sentimientos de belleza y sublimidad y responde que lo hacen produciendo efectos fisiológicos como los del amor y temor reales[138]. Ésta es una de las famosas hipótesis de Burke, un primer intento de estética fisiológica.

En este período realmente fecundo de la investigación estética, muchos otros escritores, más o menos sofisticados, contribuyeron a la teoría de la belleza y la sublimidad, y a sentar las bases del gusto. Entre las obras más importantes, dignas aún de leerse por algunas de sus sugerencias, están el *Essay on Taste* de Gerard[139], que hizo amplio uso de la asociación al explicar el placer que nos producen la belleza, la novedad, la sublimidad, la imitación, la armonía, el ridículo y la virtud; los *Elements of Criticism* (1762) de Henry Home (Lord Kames), las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* de Hugh Blair[140] y el ensayo de Reid en torno al gusto, que forma parte de sus *Essays on the Intellectual Powers of Man* (1785). En el Continente, la existencia o no de un sentido estético especial fue discutida, junto con otros muchos problemas, por Jean-Pierre de Crousaz, *Traité du beau* (1714) y el Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Son también de destacar las obras *Temple du goût* de Voltaire (1733), *Essai sur le beau* (1741) de Yves-Marie André y, especialmente, el artículo sobre la belleza que escribió Diderot para la *Encyclopédie* (1751), donde analiza la experiencia de la belleza como la percepción de «relaciones» (*rapports*).

En general, el posterior desarrollo de la estética empirista incluyó intentos cada vez más ambiciosos de ex-

---

137 IV, 1, 5.

138 «La belleza actúa relajando la armadura de la totalidad del sistema» (IV, 19).

139 Escrito en 1756 y publicado en 1759. Ver también su *Essay on Genius*, 1774.

140 Dadas a partir de 1759 y publicadas en 1783.

plicar los fenómenos estéticos a través de la asociación; un reconocimiento cada vez más extendido de las cualidades estéticas, al margen de un concepto limitado de belleza; una mayor reflexión sobre la naturaleza del «genio», la capacidad de «captar una gracia fuera del alcance del arte», y una creciente convicción de que los principios críticos han de justificarse, si es que pueden serlo, en el marco de los resultados obtenidos y el alto nivel de discusión alcanzado por el movimiento empirista, pueden observarse muy bien en un tratado posterior de Archibald Alison, su *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790)[141]. Alison abandona la esperanza de lograr simples fórmulas de belleza y reduce el placer del gusto al goce de seguir una serie de imaginaciones, en la que algunas ideas producen emociones y donde la serie entera se halla vinculada por una emoción dominante. No se requiere ningún sentido especial; los principios de asociación lo explican todo. Y los argumentos con que Alison defiende sus principales tesis, así como la meticulosa aportación de pruebas en todos los puntos, son modelo de una especie de estética. Por ejemplo, mediante comparaciones experimentales, puso de manifiesto que las cualidades particulares de los objetos o de la «línea de belleza»[142] de Hogarth, no producen ningún placer estético, a menos que resulten «expresivas» o asuman el carácter de signos, al ser capaces de iniciar una serie de asociaciones; y otro tanto ocurre, dice, con los colores: «La púrpura, por ejemplo, ha adquirido cierto carácter de dignidad por su accidental vinculación con el atuendo de los reyes»[143].

[141] Ed. rev., que tuvo gran influencia, 1811.
[142] II, iv, 1, Parte II.
[143] II, iii, 1.

VIII. El idealismo alemán

Al reservar al problema de los juicios estéticos la mayor parte de su tercera *Crítica* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), Kant se convirtió en el primer filósofo moderno que hacía de su teoría estética parte integrante de un sistema filosófico. Porque en ese volumen intentó relacionar los mundos de la naturaleza y la libertad, que las dos primeras *Críticas* habían distinguido y separado.

VIII.1. Análisis kantiano de los juicios de gusto

Kant se replantea los problemas del pensamiento estético del siglo XVIII, con el que estaba muy familiarizado, en la forma característica de la filosofía crítica: ¿Cómo son posibles los juicios acerca de la belleza y lo sublime? Es decir, habida cuenta de su evidente subjetividad, ¿cómo ha de justificarse su implícita reivindicación de validez general? El hecho de que tales juicios reivindiquen una validez general siendo también subjetivos, es estudiado por Kant minuciosamente en la «Analítica de la Belleza» y en la «Analítica de lo Sublime».

Los juicios de belleza [144] se analizan en términos de los cuatro «momentos» del cuadro de categorías: relación, cantidad, cualidad y modalidad. Primero, el juicio de gusto (como los juicios ordinarios), no subsume una represen-

[144] Llamados también «juicios de gusto».

tación bajo un concepto, sino que afirma una relación entre la representación y una satisfacción especial desinteresada, es decir, una satisfacción independiente del deseo e interés [145]. Segundo, el juicio de gusto, aunque singular en su forma lógica («Esta rosa es bella»), da pie para una aceptación general, a diferencia de una afirmación de mero placer sensible, que no impone obligación alguna de aceptarla. Sin embargo, paradójicamente, no exige ser respaldado por razones, ya que ningún argumento puede obligar a nadie a estar de acuerdo con un juicio de gusto [146]. Tercero, la satisfacción estética la provoca un objeto que es intencional en su forma, aunque de hecho no tenga objetivo o función alguna; debido a cierta totalidad parece como si estuviese de algún modo ordenado a la comprensión [147]: posee «intencionalidad sin intención» (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*). Cuarto, el juicio de gusto exige que lo bello diga necesaria referencia a la satisfacción estética [148]: esto no significa que cuando nos sentimos impresionados de esa manera por un objeto podamos garantizar que todos los demás se sientan impresionados de igual modo, sino que *deberían* experimentar la misma satisfacción que nosotros.

VIII.2. El problema de la validación

Los cuatro aspectos precedentes del juicio de belleza suscitaron el problema filosófico de la validación, que Kant formula como hiciera con los problemas paralelos en las primeras *Críticas*: ¿Cómo legitimar su exigencia de necesidad y la «universalidad subjetiva?» Esto sólo puede hacerse, dice, si se logra demostrar que las condiciones presupuestas en tal juicio no se limitan al individuo que lo emite, sino que pueden adscribirse razonablemente a todos los seres racionales. Otro indicio de menos valor nos lo ofrece el desinterés de la satisfacción

145 Párr. 5.
146 Párr. 9; cfr. párr. 33.
147 Párr. 10; cfr. párr. 65 y la Introducción.
148 Párr. 18.

estética, porque si nuestra satisfacción no depende en modo alguno de los intereses individuales, asume una especie de intersubjetividad [149]. Pero la validación *a priori* del juicio sintético de gusto, requiere una mayor profundización, es decir, una deducción trascendental.

El núcleo de esta argumentación es el siguiente: El conocimiento empírico resulta posible debido a que la facultad judicativa puede emitir a la vez conceptos generales e intuiciones sensoriales particulares preparadas para ella en la imaginación. Estos casos de juicio *determinado* presuponen, sin embargo, una armonía general entre la imaginación, en su libre capacidad sintetizadora de representaciones, y el entendimiento, en su legitimidad *a priori*. La intencionalidad formal de un objeto en cuanto experimentado puede inducir lo que Kant denomina «un libre juego de la imaginación», un intenso placer desinteresado, que depende no de un conocimiento particular cualquiera, sino precisamente de la consciencia de la armonía existente entre las dos facultades cognoscitivas: la imaginación y el entendimiento [150]. Este es el placer que afirmamos en el juicio de gusto. Puesto que la posibilidad general de compartir el conocimiento con otros, que podemos considerar garantizada, presupone que en cada uno de nosotros *existe* una cooperación de la imaginación y el entendimiento, se sigue que todo ser racional posee la *capacidad* de sentir, en adecuadas condiciones perceptivas, esta armonía de las facultades cognoscitivas. Por eso, un verdadero juicio de gusto puede legítimamente aspirar a ser verdadero para todos [151].

El sistema kantiano exige que haya una dialéctica del gusto, con una antinomia que ha de resolverse de acuerdo con los principios de la filosofía crítica. He aquí una paradoja en torno al papel del concepto en el juicio de gusto: si el juicio implica conceptos, ha de ser racionalmente discutible y demostrable con razones (cosa que no sucede), y si no implica conceptos, no puede ser objeto de desacuerdo (como sucede realmente). La solución se

---

149 Párr. 6.
150 Párr. 9.
151 Párr. 9; cfr. párrs. 35-39.

halla en que ningún concepto determinado está implicado en tales juicios, sino sólo el concepto indeterminado de lo suprasensible o la cosa-en-sí-misma, que subyace tanto al objeto como al sujeto juzgador [152].

VIII.3. Kant y lo sublime

El análisis kantiano de lo sublime sigue muy distintos derroteros. Esencialmente, explica esta especie de satisfacción como un sentimiento de la nobleza de la razón misma y del destino moral del hombre, que surge de dos formas:

1) Cuando nos enfrentamos en la naturaleza con algo extremadamente vasto (lo sublime matemático), nuestra imaginación desfallece en la tarea de abarcarlo y nos hacemos conscientes de la supremacía de la razón, cuyas ideas alcanzan la totalidad infinita.

2) Cuando nos enfrentamos con una fuerza abrumadora (lo sublime dinámico), la debilidad de nuestro yo empírico nos hace conscientes (también por contraste) de nuestra dignidad en cuanto seres morales [153]. En este análisis, así como en sus observaciones finales sobre lo bello en la naturaleza, Kant tiende en cierto modo a restablecer en un solo nivel cierta conexión entre campos por cuya autonomía en distintos niveles él mismo había luchado. Como hiciera anteriormente con los conceptos *a priori* del entendimiento y de la esfera de la moralidad, también aquí intenta probar que lo estético tiene consistencia en sí mismo, independientemente del deseo y el interés, del conocimiento o la moralidad. Sin embargo, puesto que la experiencia de la belleza depende de la contemplación de los objetos naturales como si fuesen en cierto modo producto de una razón cósmica empeñada en hacérsenos inteligible, y puesto que la experiencia de lo sublime hace uso de lo informe y horrendo natural

---

[152] Párrs. 56-57.
[153] Ver la «Analítica de lo Sublime».

para encumbrar a la razón misma, estos valores estéticos sirven, en definitiva, a un fin y a una necesidad moral, ensalzando y ennobleciendo el espíritu humano.

VIII.4. Schiller

Las teorías estéticas de Kant fueron utilizadas primero por el poeta dramático Friedrich Schiller, quien encontró en ellas la clave de numerosos y profundos problemas en torno a la cultura y la libertad, sobre las que había estado reflexionando. En algunos ensayos y poemas, y especialmente en sus notables *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*[154], expuso una visión neokantiana del arte y la belleza como medio a través del cual la humanidad (y el individuo humano) avanza desde un estadio de existencia sensible a otro racional y, en consecuencia, plenamente humano. Schiller distingue[155] dos impulsos básicos en el hombre, el impulso material (*Stofftrieb*) y el impulso formal (*Formtrieb*), y dice que son sintetizados y promovidos a un plano superior en lo que denomina impulso del juego (*Spieltrieb*), que responde a la forma viviente (*Lebensform*) de la belleza del mundo[156]. El juego, en el sentido en que lo toma Schiller, es una versión más concreta de la armonía kantiana entre la imaginación y el entendimiento; implica esa especie de combinación de libertad y necesidad que se convierte en voluntaria sumisión a unas normas con miras al juego mismo. Al apelar al impulso lúdico y al liberar el yo superior del hombre del dominio de su naturaleza material, el arte hace al hombre humano y le da un carácter social[157]; de ahí que sea la condición necesaria de cualquier orden social, pues éste se basa no en una coerción totalitaria, sino en la libertad racional.

---

[154] «Cartas sobre la educación estética del hombre», 1793-1795.
[155] Cartas 12-13.
[156] Carta 15.
[157] Cartas 26-27.

VIII.5. Schelling

Friedrich Wilhelm von Schelling fue el primer filósofo que pretendió haber descubierto un «punto de vista absoluto» desde el que era posible superar o trascender el dualismo y las dicotomías de la epistemología kantiana; y fue también el primero, desde Plotino, en hacer del arte y la belleza el coronamiento de todo un sistema. En su *System des transzendentalen Idealismus* (1800), intenta una conciliación de todas las oposiciones existentes entre el yo y la naturaleza, a través de la idea de arte. En la intuición artística, dice, el yo es a la vez consciente e inconsciente en una pieza; hay a la vez deliberación (*Kunst*) e inspiración (*Poesie*). Esta armonía de la libertad y la necesidad cristaliza y hace manifiesta la armonía subyacente que existe entre el yo y la naturaleza. Interviene un invisible impulso creador que es, a nivel inconsciente, lo mismo que la actividad artística consciente. En las lecciones de Schelling sobre la *Filosofía del Arte*[158], el idealismo trascendental se convierte en «idealismo absoluto» y el arte pasa a ser el medio a través del cual las infinitas «ideas», que son expresión de las diversas «potencias» implicadas en la suprema identidad absoluta del yo, se materializan o encarnan en formas finitas, resultando así el medio a través del cual lo absoluto aparece más plenamente revelado. Esta misma postura general se halla latente en la famosa obra *Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur*[159].

VIII.6. Hegel

El sistema idealista de estética mejor articulado fue el de George Friedrich Wilhelm Hegel, en sus lecciones

---

[158] Dadas entre 1802-1803, pero que no se publicaron hasta 1859.

[159] «Sobre la relación entre las artes plásticas y la naturaleza», 1807.

impartidas entre 1820 y 1829, cuyas notas se publicaron (1835) bajo el título de *Filosofía de las Bellas Artes*. En el arte, dice, la «idea» (el concepto en su más alto estadio de desarrollo dialéctico), se encarna en formas materiales. Esto es la belleza. De ese modo el hombre se explicita a sí mismo lo que él es y puede ser [160]. Cuando lo material es espiritualizado en el arte [161], se da à la vez una revelación cognoscitiva de la verdad y una revigorización del observador. La belleza natural puede encarnar la idea hasta cierto punto; pero en el arte humano tiene lugar su más alta encarnación [162].

Hegel elaboró también con gran meticulosidad una teoría de la evolución dialéctica del arte en la historia de la cultura humana, desde el arte «simbólico» oriental, donde la idea es avasallada por el medio, pasando por su antítesis, el arte clásico, donde la idea y el medio están en perfecto equilibrio, para llegar a la síntesis, el arte romántico, donde la idea domina al medio y la espiritualización es completa [163]. Estas categorías ejercerían gran influencia en el pensamiento estético alemán del siglo XIX, donde la tradición hegeliana fue predominante, a pesar de los ataques emprendidos por los «formalistas» [164], que rechazaban el análisis de la belleza en el plano de las ideas como una intelectualización abusiva de la estética y un menosprecio de las condiciones formales de la belleza.

---

160 Ver *Filosofía de las Bellas Artes.*
161 *Id.*, I, 53.
162 Ver I, 39, 10-11, 208-214.
163 Ver vols. III, IV.
164 Tales como J. F. Herbart.

IX. El romanticismo

Sin pretender remontarnos hasta sus orígenes y primeros estadios, podemos decir que la revolución romántica en torno al sentimiento y el gusto se encontraba ya latente en la filosofía de la naturaleza de Schelling y en las nuevas formas de creación literaria estudiadas por los poetas alemanes e ingleses aproximadamente entre 1890 y 1910. Desde el primer momento, tales estudios se acompañaron de la reflexión sobre la naturaleza de las mismas artes, y condujeron al mismo tiempo a cambios fundamentales en las ideas dominantes respecto a ellas.

IX.1. Expresión emocional

Los románticos concibieron de modo general el arte, esencialmente como expresión de las emociones personales del artista. Esta idea es medular en documentos tan fundamentales como el Prefacio de Wordsworth (1800) a *Lyrical Ballads,* la *Defense of Poetry* de Shelley (escrita en 1819), el «What is Poetry?» de Mill (1833) y los escritos de los románticos alemanes y franceses. El poeta mismo, su personalidad vista a través de la «ventana» del poema [165], se convirtió en centro de interés, y la sinceridad (en Wordsworth, Carlyle y Arnold) fue uno de los principios orientadores de la crítica.

---

[165] Según expresión de Carlyle en «The Hero as Poet», 1841.

IX.2. Imaginación

Una nueva versión del enfoque cognoscitivo del arte prevaleció en el concepto de la imaginación como facultad inmediatamente captadora de verdad, distinta y acaso superior a la razón y el entendimiento: un don especial del artista. La imaginación es a la vez creadora y reveladora de la naturaleza y de lo que se oculta tras ella: una visión romantizada del idealismo trascendental kantiano, que adscribe la forma de la experiencia a la capacidad configuradora de la mente, y también del Yo fichtiano que «pone» al no-Yo. A. W. Schlegel, Blake, Shelley, Hazlitt, Baudelaire y muchos otros hablaron de la imaginación en términos parecidos. Coleridge, con su célebre distinción entre imaginación y fantasía, proporcionó una de las formulaciones más completas: La fantasía es un «modo de memoria», que opera asociativamente para recombinar los datos elementales de los sentidos; la imaginación es la «facultad unificadora» que disuelve y transforma los datos y crea la novedad y la cualidad resultante. La distinción (basada en Schelling) entre imaginación «primaria» y «secundaria», es una distinción entre la creatividad inconsciente, implicada a la vez en los procesos naturales y en toda percepción, y la expresión consciente y deliberada de eso en la creación del artista [166]. A lo largo de gran parte de la obra de Coleridge se advierte su empeño inconcluso de ofrecer una nueva teoría de la mente y de la creación artística que pudiese remplazar al asociacionismo vigente, adoptado al principio por él mismo de forma entusiasta, para rechazarlo luego bajo la influencia de Plotino y de los idealistas alemanes.

---

[166] Ver caps. 13-14 de la *Biographia Literaria* de Coleridge, 1817.

IX.3. Organicismo

Otro aspecto importante, y relacionado con éste, de la teoría crítica de Coleridge fue su distinción [167] entre forma mecánica y orgánica y su concepción de la obra de arte como un todo orgánico, cuyos elementos se hallan vinculados por cierta unidad más profunda y sutil que la expuesta en la normativa neoclásica, y dotada de una vitalidad que fluye desde dentro [168]. El concepto organicista de la naturaleza y la concepción del arte como fluyendo de la naturaleza a la manera de un ser vivo habían sido expuestos ya por Johann Gottfried Herder [169]

IX.4. Simbolismo

La idea de que la obra de arte es, en cierto sentido (en alguno de los muchos sentidos posibles), un símbolo, la encarnación material de un significado espiritual, aunque fundamentalmente antiguo, como hemos visto, adquirió nueva relevancia en el período romántico. Goethe distinguió la alegoría —una combinación mecánica de lo universal y lo particular— del símbolo, en cuanto unidad concreta [170]; y lo mismo Friedrich que August Wilhelm Schlegel, le siguieron con especial interés hacia el mito y la metáfora en poesía. Los poetas románticos ingleses (sobre todo Wordsworth) elaboraron una nueva poesía lírica donde el paisaje visible se apropiaba los atributos de la experiencia humana. En Francia, durante ese mismo siglo, el movimiento simbolista, iniciado por Jean Moréas

---

[167] Derivada fundamentalmente de las lecciones de A. W. Schlegel en Viena sobre el arte dramático y la literatura (*Über dramatische Kunst und Literatur,* 1809-1811).

[168] Ver sus ejemplos de crítica shakespeariana.

[169] Ver, por ejemplo, su *Vom Erkennen und Empfinden der Menschlichen Seele,* 1778, y por Goethe en algunos de sus ensayos (v. gr., «Vom Deutscher Baukunst», 1772; *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke,* 1797).

[170] Ver «Über die Gegenstände der bildenden Kunst», 1797.

en 1885, y la práctica de poetas como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, pusieron el acento sobre objetos simbólicos concretos, viendo en ellos la médula de la poesía.

IX.5. SCHOPENHAUER

Aunque escrita en el clima del idealismo poskantiano y, en tal contexto, ampliamente ignorada, la obra de Schopenhauer *Die Welt als Wille und Verstellung* [171] consiguió merecida fama en la segunda mitad del siglo. Su pesimismo e intuicionismo romántico, y más concretamente el puesto medular que asignaba a las artes (sobre todo a la música), la convirtió en uno de los documentos estéticos más importantes de su tiempo. La solución dada por Schopenhauer al dualismo básico kantiano consistía en interpretar la cosa en sí, o mundo noumenal, como la «Voluntad de Vivir», y el mundo fenomenal como la objetivación o expresión de esa voluntad primaria. Los objetos del mundo fenomenal están incluidos en una jerarquía de tipos o grados que encarnan, según Schopenhauer, ciertos universales o ideas platónicas; y son estas ideas las que nos presentan para su contemplación las obras de arte. Puesto que la idea es eterna, su contemplación [172] nos libera de la sujeción al «principio de razón suficiente», que domina nuestra consciencia práctica y cognoscitiva ordinaria y, consiguientemente, de la continua presión de la voluntad. En este «estado puro de carencia de voluntad» perdemos nuestra individualidad y dolor. Schopenhauer tiene mucho que decir sobre las distintas artes y las formas ideales que les convienen; la singularidad de la música en este esquema consiste en que no encarna ideas, sino la voluntad misma en su esfuerzo e impulso, y nos permite contemplar su grandiosidad directamente, sin obstáculos. La teoría de Schopen-

---

[171] «El mundo como voluntad y representación», 1819, 2.ª edición aumentada, 1844.

[172] Como, por ejemplo, la contemplación de alguna característica general de la naturaleza humana en un poema o en una pintura.

hauer acerca de la música fue una de sus más importantes contribuciones a la teoría estética e influyó no sólo en teóricos como Richard Wagner [173], que acentuó el carácter representativo de la música, sino también en los mismos críticos de esas ideas, como Eduard Hanslick en *Vom Musikalisch-Schönen* [174].

IX.6. Nietzsche

Friedrich Nietzsche repudiaba el arte romántico como evasivo, pero sus propias ideas estéticas, brevemente esbozadas en las notas dadas a la publicidad después de su muerte, bajo el título *Der Wille zur Macht* [175], se comprenden mejor en relación con las de Schopenhauer. La temprana obra de Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [176] presentaba una teoría de la tragedia que hacía derivar a ésta de la conjunción de dos impulsos fundamentales, denominados por Nietzsche espíritus dionisíaco y apolíneo: el primero consiste en una gozosa aceptación de la existencia, y el segundo, en una necesidad de orden y proporción. En el pensamiento nietzscheano posterior sobre el arte, es el primer espíritu el que predomina; insiste, por ejemplo, oponiéndose a Shopenhauer, en que la tragedia tiene por objeto no inculcar resignación o una negación budista de la vida, poniendo de manifiesto la inevitabilidad del sufrimiento, sino afirmar la vida misma en todas sus aflicciones, expresar la superabundancia de voluntad de poder del artista. El arte, dice, es un «tónico», un gran «sí» a la vida.

---

173 Ver su ensayo sobre Beethoven, 1870.
174 «De la belleza musical», 1854.
175 «La voluntad de poder», 1901.
176 «El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música», 1872.

X. El artista y la sociedad

Los cambios políticos, económicos y sociales producidos durante el siglo XIX como consecuencia de la Revolución francesa y la aparición de la industria moderna plantearon de una nueva forma el problema platónico de la relación del artista con la sociedad, sus posiblemente conflictivas obligaciones tanto para con su arte como para su entorno humano. Durante el siglo XIX, buena parte del pensamiento estético se centró en este problema.

X.1. El arte por el arte

Una solución al problema fue considerar al artista como una persona dotada de una vocación propia, y cuya única —o al menos primaria— obligación era perfeccionar su obra, especialmente su belleza formal, prescindiendo de lo que la sociedad pudiese esperar. Tal vez el artista, a causa de su superioridad o mayor sensibilidad, o por exigencias de su arte, tenga que verse alejado de la sociedad para, aun a riesgo de ser destruido por ella, llevar a cabo su obra con orgullo. Esta idea procede de los románticos alemanes, de Wilhelm Wackenroder, Johan Ludwig Tieck y otros. Entre 1820 y 1830, la doctrina del «arte por el arte» fue objeto de incesantes controversias, primero en Francia y después en Inglaterra. En sus formas extremas, tal como se reflejan por

ejemplo en Oscar Wilde[177] y J. A. M. Whistler[178], se pretendió unas veces que el arte era lo más importante de todo, y otras que era un alarde de la falta de responsabilidad del artista. De modo más reflexivo y profundo, en Théophile Gautier[179] y a lo largo de la correspondencia de Flaubert con Louise Colet y otros, *l'art pour l'art* se presenta como una declaración de independencia artística y como una especie de código profesional de dedicación. En este aspecto, el arte debía mucho al esfuerzo de Kant por deslindarle un campo autónomo.

X.2. Realismo

La teoría del realismo[180] surgió como fruto de una convicción muy extendida sobre el cometido intelectual de la literatura, como un deseo de darle un status empírico e incluso experimental[181], en cuanto manifestadora de la naturaleza humana y de los condicionamientos sociales. En Flaubert y Zola el realismo exige del novelista una visión fría y analítica que aborde la virtud y el vicio, en términos de Hippolyte Taine, como «productos similares al vitriolo o el azúcar»[182]. Los teóricos rusos de la literatura, Vissarion G. Belinski, Nikolai G. Chernyshevski[183] y Dmitri I. Pisarev[184], dieron a todas las artes un tratamiento similar, en cuanto reproducción de la realidad fáctica (que a veces sirve de ayuda para explicarla, pudiendo incluso tener valor de sustitutivo, como una fotografía, dice Chernyshevski) o en cuanto portadora de ideas sociales (Pisarev).

---

177 *Intentions,* 1891.
178 «Ten O'Clock», conferencia pronunciada en 1885.
179 Prólogo a *Mademoiselle de Maupin,* 1835.
180 O naturalismo, en el sentido de Zola.
181 En el ensayo de Zola sobre *Le Roman expérimental,* 1880.
182 Ver la Introducción a su *Histoire de la littérature anglaise* (1863), donde Taine expone su programa para explicar el arte de manera determinista en el marco de la raza, el contexto y la época *(race, milieu, moment).*
183 «La relación estética del arte con la realidad», 1855.
184 «La destrucción de la estética», 1865.

X.3. Responsabilidad social

La teoría de que el arte es primariamente una fuerza social, y de que el artista tiene una responsabilidad social, la formularon por vez primera los sociólogos socialistas franceses. Claude Saint-Simon [185], Auguste Comte [186], Charles Fourier [187] y Pierre Joseph Proudhon [188] combatieron la idea de que el arte puede ser un fin en sí mismo, e imaginaron futuros órdenes sociales libres de violencia y de explotación, donde la belleza y la utilidad se hallarían fructuosamente combinadas, y que el arte mismo debería contribuir a preparar. En Inglaterra, John Ruskin y William Morris fueron los grandes críticos de la sociedad victoriana desde el punto de vista estético. Pusieron el acento en la degradación del obrero convertido en máquina, sin libertad para autoexpresarse, y denunciaron también la pérdida del buen gusto, la destrucción de la belleza natural y la trivialización del arte. El ensayo de Ruskin sobre «The Nature of Gothic» [189] y muchas otras conferencias [190] insistían en las condiciones y efectos sociales del arte. Morris, en sus charlas y panfletos [191], decía que se necesitaban cambios radicales en el orden económico y social para hacer del arte lo que debería ser: «... la expresión de la felicidad del hombre en su trabajo... hecho por el pueblo y para el pueblo, como algo causante de felicidad en el realizador y en el usuario» [192].

Las tendencias funcionalistas de Ruskin y Morris aparecieron también, incluso antes, en los Estados Unidos,

---

[185] *Du système industriel,* 1821.

[186] *Discours sur l'ensemble du positivisme,* 1848, cap. 5.

[187] *Cités ouvrières,* 1849.

[188] *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* 1865.

[189] *Stones of Venice,* 1851.

[190] Por ejemplo, las que llevan por título *The Two Paths,* 1859; *Lectures on Art,* 1870.

[191] Ver, por ejemplo, «Art under Plutocracy», 1883; «The Aims of Art», 1887; «Art and Socialism», 1884.

[192] «The Art of the People», 1879.

con las incisivas ideas de Horatio Greenough [193], y en algunos ensayos de Ralph Waldo Emerson [194].

X.4. Tolstoi

Sin embargo, fue León Tolstoi quien llevó más lejos la idea social del arte durante el siglo XIX y quien más radicalmente puso en duda su derecho a la existencia. En *What is Art?* [195] se preguntaba si todos los costes sociales del arte podían justificarse racionalmente. Si el arte, argumentaba, es esencialmente una forma de comunicación —la transmisión de emociones—, entonces pueden deducirse ciertas consecuencias. A menos que la emoción sea susceptible de ser compartida por los hombres en general —siendo sencilla y humana—, estamos ante un tipo de arte malo o pseudoarte: este criterio excluye la mayor parte de las obras musicales o literarias supuestamente grandes, incluidas las mejores novelas del propio Tolstoi. Una obra ha de juzgarse, en definitiva, de acuerdo con los más altos criterios religiosos de la época; y en la época de Tolstoi, a juicio de él mismo, ese criterio era la contribución de dicha obra al sentido de la fraternidad humana. El arte grande es aquel que transmite, o bien sentimientos sencillos que impulsen a los hombres a unirse, o el sentimiento mismo de fraternidad [196]. De ninguna otra forma puede atribuírsele un valor social genuino (aparte del valor adventicio de las joyas, etc.); y cuando no cumple esta alta misión (como ocurre habitualmente), sólo puede ser un mal social, pues divide a los hombres en categorías, dando pábulo a la sensualidad, el orgullo y el patriotismo.

---

193 «American Architecture», 1843.
194 «Thoughts on Art», 1841; «Beauty», *Conduct of Life,* 1860; «Art», *Essays, First Series,* 1841.
195 Primera edición no censurada, 1898, en inglés.
196 *La cabaña del Tío Tom.*

XI. Evolución contemporánea

Nunca ha sido la estética tan activa y diversamente cultivada como en el siglo XX. Cabe destacar ciertas figuras de mayor relieve y ciertas líneas de trabajo.

XI.1. Teorías metafísicas

Aunque más tarde propuso dos importantes cambios en su doctrina medular de la intuición, la primera teoría estética de Benedetto Croce ha ejercido la máxima influencia sobre la estética del siglo XX. La exposición más completa aparece en la *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*[197]. La estética, en este contexto, es la «ciencia» de las imágenes, o el conocimiento intuitivo, como la lógica es el conocimiento de los conceptos, distinguiéndose ambas del «conocimiento práctico». En el nivel inferior de la consciencia, dice Croce, hay meros datos sensoriales o «impresiones» que, cuando se autoclarifican, son intuiciones, y se dice también que son «expresados». Expresar, en este sentido subjetivo, al margen de cualquier actividad física externa, es crear arte. De ahí su famosa fórmula «intuición = expresión», sobre la que se basan muchos principios de su estética. Por ejemplo, Croce dice que en el fracaso artístico o «expresión malograda», el fallo no está en no

[197] 1902, que forma parte de su *Filosofia dello spirito.*

haber sabido expresar plenamente una intuición bien formada, sino en no haber intuido plenamente una impresión. R. G. Collingwood [198] amplía y clarifica este punto básico de Croce.

La teoría de la intuición presentada por Henri Bergson es muy distinta, pero ha sido también calurosamente aceptada por muchos estéticos. A su juicio, es la intuición (o el instinto hecho autoconsciente) lo que nos permite penetrar en la *durée* o *élan vital,* la realidad última, que nuestro intelecto «espacializante» inevitablemente deforma. Su concepción general aparece expuesta en la «Introduction à la métaphysique» (1903) y en *L'evolution créatrice* (1907), y es aplicada con gran ingeniosidad al problema de lo cómico en *Le Rire* (1900).

XI.2. Naturalismo

Los filósofos que se mueven dentro de la tradición del naturalismo americano o contextualismo han puesto el acento en la continuidad de la estética con el resto de la vida y la cultura. Jorge Santayana, por ejemplo [199], se opone a una rígida separación entre artes «bellas» y artes «útiles», y ofrece una interesante justificación de las bellas artes en su doble papel de modelo y de constitutivo esencial de la vida de la razón. Su temprana obra *The Sense of Beauty* (1896) fue un ensayo en torno a la psicología introspectiva, que contribuyó no poco a revitalizar el estudio empírico del arte a través de su famosa doctrina de que la belleza es «placer objetivado».

La más completa y vigorosa expresión de la estética naturalista es el *Art as Experience* (1934), de John Dewey. En *Experience and Nature* (1925), Dewey había empezado ya a reflexionar en torno al aspecto «consumador» de la experiencia (así como sobre los aspectos instrumentales, que habían ocupado previamente la mayor parte de su atención), y había enfocado el arte como

---

[198] En sus *Principles of Art* (1938).

[199] En su *Reason in Art* (1903); vol. IV de *The Life of Reason.*

«culminación de la naturaleza», respecto del cual el descubrimiento científico es un mero servidor[200]. El *Art as Experience,* un libro que ejerció incalculable influencia sobre el pensamiento estético contemporáneo, desarrolla este punto de vista básico. Cuando la experiencia abarca campos más o menos completos y coherentes de acción y experimentación, tenemos, dice, «*una* experiencia»; y esta experiencia es estética en la medida en que la atención se fija en la cualidad general. El arte es expresión en el sentido de que en los objetos expresivos se da una «fusión» de «sentido» en la cualidad presente; los fines y los medios, separados por razones prácticas, se conjugan para producir, no sólo una experiencia agradable en sí misma, sino, en el mejor de los casos, una celebración y conmemoración de cualidades ideales para la cultura de la sociedad donde el arte desempeña su papel.

Otros escritores trabajaron con importantes resultados en orientaciones similares; por ejemplo, D. W. Prall, *Aesthetic Judgment* (1929) y *Aesthetic Analysis* (1936); C. I. Lewis, *An Analysis of Knowledge and Valuation* (1946)[201], y Stephen C. Pepper, *Aesthetic Quality* (1937), *The Basis of Criticism in the Arts* (1945), *The Work of Art* (1955).

XI.3. Enfoques semióticos

Puesto que la semiótica en sentido amplio ha sido indudablemente una de las preocupaciones centrales de la filosofía contemporánea, como muchos otros campos ideológicos, era de esperar que los filósofos empeñados en esta dirección considerasen la posibilidad de aplicar sus resultados a los problemas de la estética. La obra pionera de C. K. Ogden y I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (1923), recalcó la distinción de sus autores entre las funciones «referencial» y «emotiva» del lenguaje. Dichos autores insinuaron dos implicaciones estéticas am-

---

[200] Ver cap. 9.
[201] Caps. 14, 15.

pliamente seguidas después: primera, que la deseada distinción entre discurso poético y científico había de encontrarse aquí, al ser considerada la poesía como lenguaje esencialmente emotivo; segunda, que los juicios de belleza y otros juicios de valor estético podían formularse como puramente emotivos. Este trabajo, y las obras posteriores de Richard, se vieron enriquecidos por numerosos estudios estéticos en torno a la teoría general de la interpretación artística[202].

Entretanto, el interés antropológico por la mitología clásica y primitiva, que se hizo científico durante el siglo XIX, condujo a una nueva forma semiótica de considerar el arte, particularmente la literatura. Bajo la influencia de Sir James G. Frazer[203], un grupo de eruditos clásicos ingleses elaboraron nuevas teorías acerca de las relaciones existentes entre la tragedia griega, la mitología griega y los ritos religiosos. Jane Ellen Harrison[204] afirmaba que el mito y el drama griegos tuvieron su origen en el ritual. Este campo de investigación fue mejor explorado por C. G. Jung[205], quien sugería que los elementos simbólicos básicos de toda la literatura son «imágenes primordiales» o «arquetipos» que emergen del «subconsciente colectivo» del hombre. Recientemente, la búsqueda de «patrones arquetípicos» en toda la literatura, con miras a explicar su fuerza, ha sido continuada por muchos críticos y se ha convertido en una parte comúnmente aceptada de la crítica literaria.

El intento más ambicioso de aunar estas y otras líneas de investigación para elaborar una teoría general de la cultura humana («antropología filosófica») ha sido el de

---

202 Verbigracia, los de John Hospers, *Meaning and Truth in the Arts* (1946); Charles L. Stevenson, «Interpretation and Evaluation in Aesthetics» (1950); Morris Weitz, *Philosophy of the Arts* (1950), e Isabel C. Hungerland, *Poetic Discourse* (1958).

203 Con su obra *The Golden Bough* (1890-1915).

204 En su obra *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religions* (1912).

205 En su artículo «On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art» (1922; ver *Contributions to Analytical Psychology*, 1928) y en otras obras.

Ernst Cassirer[206], quien formula una teoría neokantiana de las grandes «formas simbólicas» de la cultura: el lenguaje, el mito, el arte, la religión y la ciencia. En esta concepción, el mundo del hombre se halla determinado, de manera fundamental, por las formas realmente simbólicas en que se representa a sí mismo; según esto, por ejemplo, el primitivo mundo del mito es necesariamente distinto del de la ciencia o el arte. La filosofía de Cassirer ejerció gran influencia, especialmente sobre dos filósofos americanos: Wilbur Marshall Urban[207] y Susanne K. Langer, quien elabora una minuciosa teoría del arte en cuanto «símbolo presentacional [*presentational symbol*]» o «apariencia». En *Philosophy in a New Key* (1942), afirma que la música no es autoexpresión o evocación, sino que simboliza la morfología de la sensitividad humana y, en consecuencia, articula la vida emocional del hombre[208].

Charles W. Morris presentó una visión muy parecida el año 1939 en dos artículos que fueron muy discutidos: «Esthetics and the Theory of Signs»[209] y «Science, Art and Technology»[210] Apropiándose una fórmula de Charles Peirce, trata las obras de arte como «signos icónicos»[211] de «propiedades de valor [*value properties*]»[212].

---

[206] En su *Philosophie der Symbolischen Formen* (3 vols., 1923, 1925, 1929), cuyas ideas medulares aparecen expuestas también en *Sprache und Mythos* (1925) y en *An Essay on Man* (1944).

[207] *Language and Reality,* 1939. Dice que los «símbolos estéticos» son «símbolos intuitivos» de una especie singularmente reveladora.

[208] En *Feeling and Form* (1953) y en diversos ensayos *(Problems of Art,* 1957), aplica esta teoría a varias artes básicas.

[209] *Journal of Unified Science* [Erkenntnis], VIII, 1939-1940.

[210] *Kenyon Review,* I, 1939; ver también *Signs, Language and Behavior,* 1946.

[211] Es decir, signos que significan una propiedad en cuanto que la exhiben.

[212] Por ejemplo, propiedades regionales como lo amenazante, lo sublime, lo alegre.

XI.4. Marxismo-leninismo

La filosofía del materialismo dialéctico formulada por Karl Marx y Friedrich Engels incluía al comienzo sólo el principio básico de una estética, cuyas implicaciones fueron extraídas y desarrolladas luego por los teóricos marxistas durante más de medio siglo. Ese principio era que el arte, como todas las actividades superiores, pertenece a la «superestructura» cultural y está determinado por los condicionamientos sociohistóricos, especialmente los de carácter económico. Partiendo de aquí, dicen que siempre cabe establecer un nexo —y debe hacerse en orden a una comprensión plena— entre la obra de arte y su matriz sociohistórica. En cierto sentido, el arte es un «reflejo de la realidad social», pero la naturaleza exacta y los límites de este sentido ha sido siempre uno de los problemas fundamentales y persistentes de la estética marxista. El mismo Marx [213] insinuaba que no existe una correspondencia directa entre el carácter de una sociedad y su arte.

Durante el período que precede a la Revolución de octubre de 1917, Georgi V. Plekhanov [214] elaboró una estética materialista dialéctica, que impugna la doctrina del arte por el arte y el aislamiento del artista de la sociedad, tanto en la teoría como en la práctica. Después de la Revolución, hubo en Rusia un período de acalorada y franca disputa entre diversos grupos de marxistas y no marxistas [215]. Se planteaba la cuestión de si el arte puede ser perfectamente comprendido en términos sociohistóricos o tiene sus «leyes peculiares» [216], y si es primariamente un arma en la lucha de clases o una resultante cuya reforma aguarda la plena realización de una sociedad socialista. El debate fue clausurado en Rusia por decisión oficial cuando el partido impuso el control

---

[213] En *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1895).
[214] *Arte y vida social,* 1912.
[215] Por ejemplo, los formalistas.
[216] Como advertía Trotsky en *Literatura y Revolución,* 1924.

sobre las artes en el Primer Congreso de la Asociación General de Escritores Soviéticos (1934). El realismo socialista, en cuanto teoría de lo que el arte debe ser y en cuanto orientación práctica, fue definido más rigurosamente por Andrei Zhdanov, quien se convirtió junto con Gorki en el teórico oficial del arte. Pero la idea central había sido fijada ya por Engels [217]: el artista ha de reflejar el movimiento de las fuerzas sociales y representar sus personajes como expresión de esas fuerzas (esto es lo que entiende el marxista por carácter «típico»), y al hacerlo debe fomentar el proceso mismo revolucionario [218].

Algunas indicaciones sobre la evolución reciente de la estética materialista dialéctica y sobre la reanudación del diálogo con otros sistemas, pueden verse en la importante obra del húngaro marxista Georg Lukács [219], así como en los escritos del marxista polaco Stefan Morawski [220].

XI.5. Fenomenología y existencialismo

Muchos críticos y teóricos de la crítica han puesto el acento, durante el siglo XX, sobre la autonomía de la obra de arte, sobre sus cualidades objetivas como cosa en sí, independiente tanto de su creador como de los observadores. Esta actitud, adoptada con entusiasmo por Eduard Hanslick [221], se reflejó en Clive Bell y Roger Fry [222], y aparece especialmente en dos movimientos literarios:

a) El primero, el «formalismo» ruso presente tam-

[217] Carta a Margaret Harkness, abril 1888.

[218] Ver también Ralph Fox, *The Novel and the People,* 1937; Christopher Caudwell, *Illusion and Reality,* 1937, y otras obras.

[219] Cfr., por ejemplo, *The Meaning of Contemporary Realism,* traducción en 1962 de *Wider den missverstandenen Realismus,* 1958.

[220] Ver «Vicissitudes in the Theory of Socialist Realism», *Diógenes,* 1962.

[221] En *The Beautiful in Music* (1854).

[222] *Visión and Design,* 1920.

bién en Polonia y Checoslovaquia), floreció desde 1915 hasta ser suprimido hacia 1930. Sus líderes fueron Roman Jakobson, Victor Shklovsky, Boris Eichenbaum y Boris Tomashevsky [223].

b) El segundo, la «nueva crítica» americana e inglesa, fue iniciado por I. A. Richards [224], William Empson [225] y otros como René Wellek y Austin Warren [226].

Este énfasis en la autonomía de la obra de arte fue mantenido por la psicología gestaltista, que acentuó la objetividad fenomenal de las cualidades de la Gestalt, y también por la fenomenología, movimiento filosófico estructurado primeramente por Edmund Husserl. Son de destacar dos importantes obras en torno a la estética fenomenológica. Siguiendo los principios sentados por Husserl, Roman Ingarden [227] estudió el modo de existencia de la obra literaria en cuanto objeto intencional y distinguió cuatro «estratos en la literatura: el sonido, el significado, el «mundo de la obra» y sus «aspectos esquematizados» o perspectivas implícitas. Mikel Dufrenne [228], más próximo a la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre, analiza las diferencias entre los objetos estéticos y las demás cosas mundanas. Y encuentra que la diferencia básica radica en el «mundo expresado» de cada objeto estético, su propia personalidad, que combina el «ser en sí» (*en-soi*) de una presentación con el «ser para sí» (*pour-soi*) de la consciencia, y encierra abismos inmensos que hablan a nuestros propios abismos en cuanto personas.

El «fenomenalismo existencial» de Heidegger y Sartre sugiere posibilidades para una filosofía existencialista del arte en la idea central de «existencia auténtica» que aquél parece fomentar. Tales posibilidades sólo han empezado a formularse [229].

---

223 *Teoría de la literatura,* 1925.
224 *Practical Criticism,* 1929.
225 *Seven Types of Ambiguity,* 1930.
226 *Theory of Literature,* 1949.
227 *Das literarische Kunstwerk,* 1930.
228 *Phénoménologie de l'expérience esthétique,* 2 vols., 1953.
229 Por ejemplo, en el artículo de Heidegger «Der Ursprung

XI.6. Empirismo

El empirismo contemporáneo tiene como punto cardinal abordar los problemas tradicionales de la filosofía reduciéndolos a dos distintos tipos de cuestiones: las relativas a hechos positivos, que han de recibir contestación de la ciencia empírica (y, en el caso de la estética, especialmente de la psicología), y las relativas a conceptos y métodos, cuya respuesta corresponde al análisis filosófico.

Algunos empiristas ponen el acento en el primer tipo de cuestiones, reclamando una «estética científica» capaz de formular los problemas estéticos de tal manera que los resultados de la investigación psicológica puedan serles aplicados. Max Dessoir, Charles Lalo, Etienne Souriau y (en América) Thomas Munro, esbozaron este programa [230]. Los actuales resultados del trabajo en el campo de la psicología desde el período iniciado con la inauguración por Fechner de la estética experimental [231], con miras a sustituir la «estética desde arriba» por una «estética desde abajo», son excesivamente variados para poder resumirlos con facilidad [232]. Pero dos líneas de investigación han ejercido particular influencia sobre la forma en que reflexionan acerca del arte los filósofos del siglo XX:

a) La primera es la psicología de la Gestalt, cuyos estudios de los fenómenos perceptivos y de las leyes de la percepción gestaltista, han proyectado luz sobre la naturaleza y el valor de la forma en el arte [233].

---

des Kunstwerkes» (en *Holzwege*, 1950) y en una obra reciente de Arturo B. Fallico, *Art and Existentialism* (1962).

230 Ver especialmente la obra de Munro titulada *Scientific Method in Philosophy*, 1928, y otros ensayos posteriores.

231 *Vorschule der Ästhetic*, 1876.

232 Ver Bibliografía.

233 Ver, por ejemplo, «Problems in the Psychology of Art», de Kurt Koffka, en *Art: A Bryn Mawr Symposium*, 1940; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 1954; Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, 1956.

b) La segunda es la psicología freudiana, que comienza con la interpretación que Freud hace de Hamlet [234], y con otros estudios suyos [235], que ilustraron la naturaleza de la creación y valoración del arte. La descripción de la experiencia estética apelando a conceptos como «empatía» (Theodor Lipps), «distancia psíquica» (Edward Bullough) y «sinestesia» (I. A. Richards), ha sido investigada también con métodos introspectivos.

La estética analítica, en sus formas «reconstruccionista» y de «lenguaje ordinario», es más reciente. Esta escuela piensa que la tarea de la estética filosófica consiste en el análisis del lenguaje y el razonamiento del crítico (incluyendo todo lo dicho acerca del arte), con el fin de clarificar el lenguaje, resolver las dificultades debidas a malentendidos en torno a él y comprender sus funciones, métodos y justificaciones [236].

---

234 *Die Traumdeutung* [«La interpretación de los sueños], 1900.

235 Leonardo (1910) y Dostoievski (1928).

236 Ver M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism,* 1958; Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism,* 1960; William Elton, ed., *Aesthetics and Language,* 1954, y Joseph Margolis, ed., *Philosophy Looks at the Arts,* 1962.

XII. Bibliografía

0. FILÓSOFOS CLÁSICOS GRIEGOS

J. W. H. ATKINS: *Literary Criticism in Antiquity* (vol. I), Cambridge, 1934, caps. 1, 2.

G. F. ELSE: «Imitation in the Fifth Century», aparecido en *Classical Philology,* vol. 53, núm. 2 (1958), págs. 73-90.

T. B. L. WEBSTER: «Greek Theories of Art and Literature down to 400 B. C.», aparecido en *Classical Quarterly,* vol. 33, números 3-4 (1939), págs. 166-179.

ALICE SPERDUTI: «The Divine Nature of Poetry in Antiquity», aparecido en *Transactions and Proceedings, American philological Association,* vol. 81 (1950), págs. 209-240.

I. PLATÓN

RAPHAEL DEMOS: *The Philosophy of Plato,* Nueva York, 1939 (capítulos 11-13).

RUPERT C. LODGE: *Plato's Theory of Art,* Londres, 1953.

G. M. A. GRUBE: «Plato's Theory of Beauty», aparecido in *Monist,* vol. 37, núm. 2 (1927), págs. 269-288.

J. TATE: «Plato and 'Imitation'», aparecido en *Classical Quarterly,* vol. 26, núms. 3-4 (1932), págs. 161-169.

II. ARISTÓTELES

G. P. ELSE: *Aristotle's Poetics: The Argument,* Cambridge, 1957.

S. H. BUTCHER: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art,* Londres, 1923.

INGRAM BYWATER: *Aristotle on the Art of Poetry,* Oxford, 1909.

G. F. ELSE: «Aristotle on the Beauty of tragedy», editado en *Harvard Studies in Classical Philology,* vol. 49 (1938).

ROMAN INGARDEN: «A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics», aparecido en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism,*

volumen 20, núm. 2 (invierno, 1961), págs. 163-175, y también puede consultarse el núm. 3 (primavera, 1962), págs. 273-285.
RICHARD MCKEON: «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», aparecido en la edición a cargo de R. S. Crane, *Critics and Criticism,* Chicago, 1952.

III. FILÓSOFOS CLÁSICOS POSTERIORES

PHILIP DE LACY: «Stoic Views of Poetry», aparecido en *American Journal of Philology,* vol. 49, núm. 275 (1948), páginas 241-271.
L. P. WILKINSON: «Philodemus and Poetry», aparecido en *Greece and Rome,* vol. 2, núm. 6 (1932-1933), págs. 144-151.
L. P. WILKINSON: «Philodemus on *Ethos* in Music», aparecido en *Classical Quarterly,* vol. 32, núms. 3-4 (1938), págs. 174-181.
CRAIG LA DRIÈRE: «Horace and the Theory of Imitation», aparecido en *American Journal of Philology,* vol. 60, núm. 239 (1939), págs. 288-300.
PHILIPPUS V. PISTORIUS: *Plotinus and Neoplatonism,* Cambridge, England, 1952 (cap. 7).

IV. EDAD MEDIA

EDGAR DE BRUYNE: *Études d'esthétique médiévale* (3 vols.). Traducción española, Madrid, Gredos, 1958.
EDGAR DE BRUYNE: «Esthétique païenne, esthétique chétienne», editado en *Revue Internationale de Philosophie,* núm. 31 (1955), págs. 130-144.
EMMANUEL CHAPMAN: *Saint Augustine's Philosophy of Beauty,* Nueva York, 1939.
K. SVOBODA: *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources,* Brno, 1933.
JACQUES MARITAIN: *Art et Scolastique.* Traducción española, Buenos Aires, Club de Lectores, 1972.
MAURICE DE WULF: *Études historiques sur l'esthétique de S. Thomas d'Aquin,* Louvain, 1896.
LEONARD CALLAHAN: *A Theory of Esthetic According to the Principles of St. Thomas Aquinas,* Washington, 1927.
BERNARD F. HUPPÉ: *Doctrine and Poetry,* Nueva York, Albany, 1959 (capítulos 1-2).
H. FLANDERS DUNBAR: *Symbolism in Medieval Thought,* New Haven, 1929.
MURRAY WRIGHT BUNDY: *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought,* Urbana, University of Illinois (Studies in Language and Literature), 1927 (caps. 8-12).

V. EL RENACIMIENTO

NESCA A. ROBB: *Neoplatonism of the Italian Renaissance,* Londres, 1935 (cap. 7).
ERWIN PANOFSKY: *Idea* (2.ª ed.), Berlín, 1960.
— *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory,* Londres, 1940.
— *The Life and Art of Albrecht Dürer* (4.ª ed.), Princeton, 1955 (cap. 8).
RENSSELAER W. LEE: «*Ut Pictura Poesis:* The Humanistic Theory of Painting», aparecido en *Art Bulletin,* vol. 22, núm. 4 (1940), 197-269.
ANTHONY BLUNT: *Artistic Theory in Italy, 1450-1600,* Oxford, 1940.
EDWARD E. LOWINSKY: «Music in the Culture of the Renaissance», aparecido en *Journal of the History of Ideas,* vol. 15, número 4 (1954), págs. 509-553.
D. P. WALKER: «Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries», aparecido en *Music Review,* vol. 2, núm. 1 (1941), páginas 1-13.
Ibíd., núm. 2, págs. 111-121.
Ibíd., núm. 3, págs. 220-227.
Ibíd., núm. 4, págs. 288-308.
Ibíd., vol. 3, núm. 1 (1942), págs. 55-71.
BERNARD WEINBERG: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 vols.).
BAXTER HATHAWAY: *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy,* Ithaca, 1962.

VI. LA ILUSTRACIÓN: EL RACIONALISMO CARTESIANO

EMILE KRANTZ: *Essai sur l'esthétique de Descartes,* París, 1882.
BREWSTER ROGERSON: «The Art of Painting the Passions», aparecido en *Journal of the History of Ideas,* vol. 14, núm. 1 (1953), págs. 68-94.
SCOTT ELLEDGE: «The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity», aparecido en *PMLA,* vol. 62, núm. 1 (1947), págs. 147-182.
A. O. LOVEJOY: «'Nature' as Aesthetic Norm», aparecido en *Modern Language Notes,* vol. 42, núm. 7 (1927), págs. 444-450.
HOYT TROWBRIDGE: «The Place of Rules in Dryden's Criticism», aparecido en *Modern Philology,* vol. 44, núm. 2 (1946-1947), páginas 84-96.
MEYER H. ABRAMS: *The Mirror and the Lamp,* Oxford, 1953 (capítulos 1-2).
SAMUEL H. MONK: *The Sublime,* editado por Ann Arbor, 1960 (capítulo 9).
CLAUDE V. PALISCA: «Scientific Empiricism in Musical Thought»,

aparecido en *Seventeenth Century Science and the Arts,* editado por H. H. Rhys, Princeton, 1961.
LOUIS I. BREDVOLD: «The Tendency Toward Platonism in Neoclassical Esthetics», aparecido en *ELH: A Journal of English Literary History,* vol. 1, núm. 2 (1934), págs. 91-119.
CICELY DAVIS: «Ut pictura poesis», aparecido en *Modern Language Review,* vol. 30, núm. 2 (1935), págs. 159-169.
P. O. KRISTELLER: «The Modern System of the Arts», aparecido en *Journal of the History of Ideas,* vol. 12, núm. 4 (1951), páginas 496-527; *ibíd.,* vol. 13, núm. 1 (1952), págs. 17-46.
ERNST CASSIRER: *Philosophie der Aufklärung.* Traducción castellana, México, Fondo Cultura Económica, 1943 (cap. 7).

VII. LA ILUSTRACIÓN: EL EMPIRISMO

CLARENCE DEWITT THORPE: *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes,* Ann Arbor (Ed.), 1940.
DONALD F. BOND: «The Neo-classical Psychology of the Imagination», aparecido en *ELH: A Journal of English Literary History,* vol. 4, núm. 4 (1937), págs. 245-264.
MARTIN KALLICH: «The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke and Addison», aparecido en *ELH: A Journal of English Literary History,* vol. 12, núm. 4 (1945), páginas 290-315.
R. L. BRETT: *The Third Earl of Shaftesbury,* Londres, 1951.
JEROME STOLNITZ: «On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory», aparecido en *Philosophical Quarterly,* vol. 11, núm. 46 (1961), págs. 97-113.
CLARENCE D. THORPE: «Addison and Hutcheson on the Imagination», aparecido en *ELH: A Journal of English Literary History,* vol. 2, núm. 3 (1935), págs. 215-234.
MARTIN KALLICH: «The Argument against the Association of Ideas in Eighteenth-Century Aesthetics», aparecido en *Modern Language Quarterly,* vol. 15, núm. 2 (1954), págs. 125-136.
MARGARET GILMAN: *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire,* Cambridge, Mass., 1958 (cap. 2).
WLADYSLAW FOLKIERSKI: *Entre le classicisme et le romantisme,* Krakow-París, 1925.
WALTER JACKSON BATE: *From Classic to Romantic,* Cambridge, Mass., 1946.
ERNEST LEE TUVESON: *The Imagination as a Means to Grace,* Berkeley, 1960.
JEROME STOLNITZ: «'Beauty': Some Stages in the History of an Idea», aparecido en *Journal of the History of Ideas,* vol. 22, número 2 (1961), págs. 185-204.
WALTER JOHN HIPPLE JR.: *The Beautiful, The Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory,* Carbondale, Illinois, 1957.
SAMUEL H. MONK: *The Sublime.* Ann Arbor, edición revisada, 1960.

VIII. EL IDEALISMO ALEMÁN

H. W. CASSIRER: *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*, Londres, 1938.

JAMES C. MEREDITH: *Kant's Critique of Aesthetic Judgment*, Oxford, 1911.

HERMANN COHEN: *Kant's Begründung der Ästhetik*, Berlín, 1889.

VICTOR BASCH: *Essai critique sur l'esthétique de Kant* (2.ª edición), París, 1927.

HUMAYUN KABIR: *Immanuel Kant on Philosophy in General* (Ensayos sobre la primera Introducción a la Crítica del Juicio), Calcuta, 1935.

G. T. WHITNEY & D. F. BOWERS (Eds.): *The Heritage of Kant*, Princeton, 1939.

KOBERT L. ZIMMERMAN: «Kant: The Aesthetic Judgment», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 21, número 3 (1963), págs. 333-344.

FREDERIC WILL: *Intelligible Beauty in Aesthetic. Thought from Winckelmann to Victor Cousin*, Tubinga, 1958.

S. S. KERRY: «The Artist's Intuition in Schiller's Aesthetic philosophy», aparecido en *Publications of the English Goethe Society*, New Series 28 (Leeds, 1959).

ELIZABETH E. BOHNING: «Goethe's and Schiller's Interpretation of Beauty», aparecido en *German Quarterly*, vol. 22, núm. 4 (1949), págs. 185-194.

JEAN GIBELIN: *L'Esthétique de Schelling d'après la philosophie de l'art*, París, 1934.

E. L. FACKENHEIM: «Schelling's Philosophy of the Literary Arts», aparecido en *Philosophical Quarterly*, vol. 4, núm. 17 (1954), páginas 310-326.

H. M. SCHUELLER: «Schelling's Theory of the Metaphysics of Music», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volumen 15, núm. 4 (junio 1957), págs. 461-476.

W. T. STACE: *The Philosophy of Hegel*, Londres, 1924 (Parte IV, Div. 3, cap. 1).

ISRAEL KNOW: *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, Nueva York, 1936.

IX. ROMANTICISMO

RENÉ WELLEK: *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. Traducido al castellano en cinco volúmenes por ed. Gredos, Madrid, 1959.

M. H. ABRAMS: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, 1953.

W. J. BATE: *From Classic to Romantic, Cambridge* Mass., 1949 (capítulos 5-6).

PAUL REIFF: *Die Ästhetik der deutschen Frühromantik*, Urbana,

University of Illinois, Studies in Language and Literature volumen 31, 1946.
M. Z. SHRODER: *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism,* Cambridge, Mass., 1961.
A. G. LEHMANN: *The Symbolist Movement in France, 1885-1895,* Oxford, 1950.
JOSEPH CIARI: *Symbolism from Poe to Mallarmé: The Growth of a Myth,* Londres, 1956.
JOHN M. BULLITT: «Hazlitt and the Romantic Conception of the Imagination», aparecido en *Philological Quarterly,* vol. 24, número 4 (1945), págs. 343-361.
J. B. BAKER: *The Sacred River: Coleridge's Theory of the Imagination,* Baton Rouge. La., 1957.
JAMES BENZIGER: «Organic Unity: Leibniz to Coleridge», aparecido en *PMLA,* vol. 66, núm. 2 (1951), págs. 24-48.
JOHN STOKES ADAMS: *The Aesthetics of Pessimism,* Filadelfia, 1940.
J. M. STEIN: *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts,* Detroit, 1960.
E. A. LIPPMAN: «The Esthetic Theories of Richard Wagner», aparecido en *Musical Quarterly,* vol. 44 (1958), págs. 209-220.

X. EL ARTISTA Y LA SOCIEDAD

R. F. EGAN: «The Genesis of the Theory of *Art for Art's Sake* in Germany and in England», aparecido en *Smith College Studies in Modern Languages,* volúmenes 2, 5.
ALBERT CASSAGNE: *La Théorie de l'art pour l'art en France,* París, 1906.
IRVING SINGER: «The Aesthetics of *Art for Art's Sake*», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 12, número 3 (marzo 1954), págs. 343-359.
H. A. NEEDHAM: *Le Développement de l'esthetique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle,* París, 1926.
BERNARD WEINBERG: *French Realism: The Critical Reaction 1830-1870,* Nueva York, 1937.
H. M. KALLEN: *Art and Freedom* (2 vols.), Nueva York, 1942.
RENÉ WELLEK: «Social and Aesthetic Values in Russian Nineteenth-Century Literary Criticism», aparecido en: E. J. Simmons (Ed.), *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought,* Cambridge, Mass., 1955.
F. D. CURTIN: «Aesthetics in English Social Reform: Ruskin and his Followers», aparecido en: H. Davis *et al.* (eds.) *Nineteenth-Century Studies,* Ithaca, 1940.

XI. EVOLUCIÓN CONTEMPORÁNEA

XI.1. TEORÍAS METAFÍSICAS

G. N. G. ORSINI: *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic,* Carbondale, Illinois, 1961.

John Hospers: «The Croce-Collingwood Theory of Art», aparecido en *Philosophy,* vol. 31, núm. 119 (1956), págs. 291-308.
Alan Donegan: «The Croce-Collingwood Theory of Art», aparecido en *Philosophy,* vol. 33, núm. 125 (1958), págs. 162-167.
T. E. Hulme: «Bergson's Theory of Art», incluido en H. Read (Ed.), *Speculations,* Nueva York & Londres, 1924.
Arthur Szathmary: *The Aesthetic Theory of Bergson,* Cambridge, Mass., 1937.

XI.2. Naturalismo

W. E. Arnett: *Santayana and the Sense of Beauty,* Bloomington, Ind., 1955.
Jack Kaminsky: «Dewey's Concept of *An* Experience», aparecido en *Philosophy and Phenomenological Research,* vol. 17, número 3 (marzo 1957), págs. 316-330.
E. A. Shearer: «Dewey' Aesthetic Theory», aparecido en *Journal of Philosophy,* vol. 32, núms. 23, 24 (1935), págs. 617-627, 650-664.
Sidney Zink: «The Concept of Continuity in Dewey's Theory of Esthetics», aparecido en *Philosophical Review,* vol. 52, número 4 (1943), págs. 392-400.
S. C. Pepper: «The Concept of Fusion in Dewey's Aesthetic Theory», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* volumen 12, núm. 2 (diciembre 1953), págs. 169-176.

XI.3. Semiótica

Richard Rudner: «On Semiotic Aesthetics», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 10, núm. 1 (septiembre 1951), págs. 67-77.
E. G. Ballard: «In Defense of Semiotic Aesthetics», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 12, núm. 4 (septiembre 1953), págs. 38-43.
Max Rieser: «The Semantic Theory of Art in America», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 15, número 1 (septiembre 1956), págs. 12-26.

XI.4. Marxismo-leninismo

K. Marx & F. Engels: *Literature and Art: Selections from Their Writings.* Existen en castellano diferentes selecciones y versiones de este tipo: Buenos Aires, Revival, 1964. Madrid, Ciencia Nueva, 1968. Barcelona, Península, 1969. Madrid, A. Corazón, col. Comunicación, 1972.
Simmons E. J. (Ed.): *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought,* Cambridge, Mass., 1955. Especialmente pueden consultarse los trabajos allí publicados de Victor Erlich, R. M. Hankin y E. J. Simmons.
Max Rieser: «The Aesthetic Theory of Socialist Realism», apa-

recido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 16, número 2 (diciembre 1957), págs. 237-248.
ERNST FISCHER: *Von der Notwendigkeit der Kunst.* Vertido al castellano con el título de *La Necesidad del Arte,* Barcelona, Península.

XI.5. FENOMENOLOGÍA Y EXISTENCIALISMO

HERBERT SPIEGELBERG: *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction* (2 vols.), The Hague, 1960.
FRITZ KAUFMANN: «Art and Phenomenology», incluido en Marvin Farber (Ed.) *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl,* Cambridge, Mass., 1940.
ANNA-TERESA TYMIENIECKA: *Phernomenology and Science in Contemporary European Thought,* Nueva York, 1961.
J. CLAUDE PIGNET: «Esthétique et Phénomenologie» (recensión y discusión de Dufrenne), aparecido en *Kanstudien* (1955-1956), páginas 192-208.
E. F. KAELIN: *An Existentialist Aesthetic: The Theories of Sartre and Merleau-Ponty,* Madison, Wis., 1962.

XI.6. EMPIRISMO

DOUGLAS MORGAN: «Psychology and Art: a Summary and Critique», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* volumen 9, núm. 2 (diciembre 1950), págs. 81-96.
DOUGLAS MORGAN: «Creativity Today», aparecido en *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 12, núm. 1 (septiembre 1953), páginas 1-24.
A. R. CHANDLER: *Beauty and Human Nature,* Nueva York, 1934.
C. W. VALENTINE: *The Experimental Psychology of Beauty,* Londres, 1962.
EDWARD BULLOUGH, en Elizabeth Wikinson (Ed.): *Aesthetics: Lectures and Essays,* Londres, 1957.
WILLIAM PHILLIPS (Ed.): *Art and Psychoanalysis,* Nueva York, 1957.
D. E. SCHNEIDER: *The Psychoanalyst and the Artist,* Nueva York, 1950.

OTRAS REFERENCIAS

Como Historias Generales de la Estética pueden consultarse:

KATHERINE GILBERT y HELMUT KUHN: *A History of Aesthetics,* Nueva York, 1939, Bloomingthon, Ind., 1954.
M. C. BEARDSLEY: *Aesthetics from Ancient Greece to the Present,* Nueva York, 1965.
BERNARD BOSANQUET: *A History of Aesthetic.* La traducción castellana ha sido editada por Nueva Visión.

Para otras referencias bibliográficas sobre estética contemporánea puede acudirse a:

M. C. Beardsley: *Aesthetics,* Nueva York, 1958.
Guido Morpurgo-Tagliabue: *L'Esthétique contemporaine,* cuya versión castellana se ha editado por Losada, Buenos Aires, 1971.

Fundamentos

John Hospers

0. Introducción

La estética es la rama de la filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que se plantean cuando contemplamos objetos estéticos. Objetos estéticos, a su vez, son todos los objetos de la experiencia estética; de ahí que, sólo tras haber caracterizado suficientemente la experiencia estética, nos hallamos en condiciones de delimitar las clases de objetos estéticos. Aunque hay quienes niegan la existencia de cualquier tipo de experiencia específicamente estética, no niegan, sin embargo, la posibilidad de formar juicios estéticos o de dar razones que avalen dichos juicios; la expresión «objetos estéticos» incluiría, pues, aquellos objetos en torno a los cuales se emiten tales juicios y se dan tales razones.

La estética se formula en las cuestiones típicamente filosóficas de «¿Qué quiere usted decir?» y «¿Cómo conoce usted?», dentro del campo estético, al igual que la filosofía de la ciencia se plantea esas mismas cuestiones en el campo científico. Así pues, los conceptos de valor estético o de experiencia estética, lo mismo que toda la serie de conceptos específicos de la filosofía del arte, son examinados en la disciplina conocida con el nombre de estética; y preguntas tales como «¿Qué es lo que hace bellas a las cosas?», o «¿Existen patrones estéticos?», o «¿Qué relación hay entre las obras de arte y la naturaleza?» —y cualesquiera otras cuestiones específicas de la filosofía del arte—, son cuestiones estéticas.

La filosofía del arte abarca un campo más limitado que la estética, porque sólo se ocupa de los conceptos y problemas que surgen en relación con las obras de arte, excluyendo, por ejemplo, la experiencia estética de la naturaleza. Sin embargo, la mayor parte de las cuestiones estéticas que suscitaron interés y perplejidad en todas las épocas, se relacionaron específicamente con el arte: «¿Qué es la expresión artística? ¿Existe verdad en las obras de arte? ¿Qué es un símbolo artístico? ¿Qué quieren decir las obras de arte? ¿Hay una definición general del arte? ¿Qué es lo que hace buena una obra de arte?» Aunque todas estas cuestiones son propias de la estética, tienen su sitio en el arte, y no se plantean en relación con objetos estéticos distintos de las obras de arte.

La filosofía del arte debería distinguirse cuidadosamente de la crítica del arte, que se ocupa del análisis y valoración crítica de las mismas obras artísticas, como algo contrapuesto al esclarecimiento de los conceptos implicados en esos juicios críticos, que es misión de la estética. La crítica artística tiene por objeto específico las obras de arte o las clases de obras de arte (por ejemplo, las pertenecientes al mismo estilo o género), y su finalidad consiste en fomentar el aprecio de ellas y facilitar una mejor comprensión de las mismas. La tarea del crítico presupone la existencia de la estética; porque, en la discusión o valoración de las obras artísticas, el crítico utiliza los conceptos analizados y clarificados por el filósofo del arte. El crítico, por ejemplo, dice que determinada obra de arte es expresiva o bella; el filósofo del arte analiza lo que uno intenta decir cuando afirma que tal obra de arte posee esas características e, igualmente, si tales afirmaciones son defendibles y de qué forma. Al hablar y escribir sobre arte, el crítico presupone la clarificación de los términos que utiliza, tal como es propuesta por el filósofo del arte; en consecuencia, lo que escribe un crítico no consciente de esto, se halla expuesto a pecar de falta de claridad. Si un crítico califica de expresiva una obra de arte sin tener ideas claras de lo que eso significa, el resultado será una gran confusión conceptual.

I. Lo estético

Antes de considerar las cuestiones estéticas que se plantean en la filosofía del arte, deberíamos analizar esta otra: ¿Qué es contemplar (escuchar, etc.) algo estéticamente?; porque, si se carece de la experiencia de objetos estéticos, ninguna de las otras cuestiones podría plantearse. ¿Hay una forma estética de contemplar las cosas?; y, en caso afirmativo, ¿qué es lo que la distingue de otras formas de experimentarlas? Sobre esto se han dado posturas muy dispares, habitualmente interferidas, pero que pueden distinguirse.

I.1. Actitudes estéticas y no estéticas

La actitud estética, o la «forma estética de contemplar el mundo», es generalmente contrapuesta a la actitud *práctica,* que sólo se interesa por la utilidad del objeto en cuestión. El genuino corredor de fincas que contempla un paisaje sólo con la mira puesta en su posible valor monetario, no está contemplando estéticamente el paisaje. Para contemplarlo así hay que «percibirlo por percibirlo», no con alguna otra intención. Hay que saborear la experiencia de percibir el paisaje mismo, haciendo hincapié en sus detalles perceptivos, en vez de utilizar el objeto percibido como medio para algún otro fin [1].

---

[1] Las necesidades de nuestra vida actual son tan imperativas, que el sentido de la vista se ha ido especializando cuidadosa-

Cabría objetar, naturalmente, que incluso en la contemplación estética observamos algo no «por sí mismo», sino por alguna otra razón, por ejemplo, por el placer que nos produce. No seguiríamos prestando atención al objeto percibido si el hacerlo no nos resultase agradable; según esto, ¿no será el goce la finalidad en el caso estético? Cabe, en efecto, describirlo así, y acaso la expresión «percibirlo por sí mismo» sea desorientadora. Sin embargo, existe cierta diferencia entre saborear la misma experiencia perceptiva, y simplemente utilizarla por razones de identificación, de clasificación o de acción ulterior, como hacemos de modo habitual en la vida diaria cuando no contemplamos realmente el árbol, sino que sólo lo percibimos con la claridad suficiente para identificarlo como tal y rodearlo si se interpone en nuestro camino. La distinción sigue siendo válida, y sólo el modo de describirla está sujeto a clarificación.

La actitud estética se distingue también de la cognoscitiva. Los estudiantes familiarizados con la historia de la arquitectura, son capaces de identificar rápidamente un edificio o unas ruinas, en cuanto a su época de construcción y lugar de emplazamiento, a través de su estilo y de otros aspectos visuales. Contemplan ante todo el edificio para aumentar sus conocimientos, no para enriquecer su experiencia perceptiva. Este tipo de habilidad puede ser importante y útil [2], pero no guarda necesaria-

---

mente al servicio de ellas. Con una admirable economía, aprendemos a ver sólo lo necesario para lograr nuestros objetivos; pero lo que vemos es muy poca cosa, justo lo suficiente para reconocer e identificar cada objeto o persona; hecho esto, pasan a un compartimento de nuestro catálogo mental y ya nunca más los vemos realmente. En la vida actual, la persona ordinaria sólo lee en realidad los rótulos, por decirlo así, de los objetos que la rodean, sin tomarse otra molestia. Casi todas las cosas que son útiles de algún modo, se ponen encima más o menos este casquete de invisibilidad. Sólo cuando un objeto existe en nuestras vidas sin más objetivo que el de ser visto, es cuando realmente lo contemplamos, como, por ejemplo, un adorno chino o una piedra preciosa; y hasta la persona más normal adopta para con él, en alguna medida, la actitud artística de pura contemplación abstraída de la necesidad (Roger Fry, *Vision and Design,* págs. 24-25).

[2] En los exámenes, por ejemplo.

mente correlación con la capacidad de disfrutar la experiencia misma de la contemplación del edificio. La capacidad analítica puede eventualmente incrementar la experiencia estética, pero también puede ahogarla. Quienes se interesan por el arte en razón de algún objetivo profesional o técnico, están particularmente expuestos a distanciarse de la forma de contemplación estética propia del que se mueve por intereses cognoscitivos. Esto nos lleva directamente a otra distinción.

La forma estética de observar, es también ajena a la forma personalizada de hacerlo, en la que el observador, en vez de contemplar el objeto estético para captar lo que le ofrece, considera la relación de dicho objeto hacia él. Quienes no prestan atención a la música, sino que la utilizan como estímulo para su fantasía personal, son buena muestra de esa audición no estética que a menudo pasa por serlo. En el célebre ejemplo de Edward Bullough, el hombre que va a presenciar una interpretación del *Otelo* y, en vez de concentrarse en la representación, piensa sólo en la similitud entre la situación de Otelo y el problema real que él mismo tiene con su mujer, no está viendo la representación estéticamente. Esta actitud supone una implicación personal, es una actitud personalizada, y la personalización inhibe cualquier respuesta estética que el espectador pudiera haber tenido en otro caso. Al contemplar algo estéticamente, respondemos al objeto estético y a lo que puede ofrecernos, no a su relación con nuestra propia vida [3].

La fórmula «no deberíamos llegar a sentirnos implicados personalmente», se utiliza a veces para describir este criterio; mas también esto es desorientador. No significa que el aficionado al teatro no pueda identificarse con los personajes que intervienen o sentirse vitalmente interesado en lo que les sucede; significa solamente que ha de evitar que cualquier implicación personal que pueda tener con los personajes o los problemas de la obra, suplante la cuidadosa observación de la obra

[3] Esto último ocurre a menudo, y no es necesariamente indeseable, pero debería distinguirse cuidadosamente de la respuesta estética.

misma. Esta diferencia podemos verla claramente si contrastamos el hecho de vernos implicados en un naufragio, con la contemplación del mismo en un documental o en una película. En el primer caso, haríamos todo lo posible por salvarnos y ayudar a los demás. Mientras que en el segundo, sabemos de antemano que los desastrosos sucesos ocurridos ya han tenido lugar y nada podemos hacer por remediarlos; con lo que nuestra tendencia a responder a la situación colaborando en ella, queda automáticamente anulada. Por mucho que podamos identificarnos con las víctimas, no nos sentimos personalmente implicados en ninguna forma orientada a la acción.

De lo dicho se sigue que muchos tipos de respuestas a los objetos, incluidas las obras de arte, quedan al margen del campo de la estética. Por ejemplo, el orgullo de su posesión puede interferirse con la respuesta estética. La persona que reacciona con entusiasmo antes que sus invitados a la reproducción de una sinfonía en su propio equipo estereofónico, pero no reacciona a la interpretación de la misma sinfonía con un equipo idéntico en el domicilio de su vecino, no da una respuesta estética. El anticuario o el director de museo, que en la elección de una obra de arte ha de tener presentes su valor histórico, fama, época, etc., puede sentirse parcialmente influido por la estimación del valor estético, pero su atención se desvía necesariamente hacia factores no estéticos. De modo parecido, si una persona valora una pieza teatral o una novela en razón de que puede encontrar en ella informaciones relativas a la época y lugar en que fue escrita, está sustituyendo el interés en la experiencia estética por el interés en adquirir conocimientos. Si una persona enjuicia favorablemente determinada obra de arte porque encierra edificación moral o porque «defiende una causa justa», está confundiendo la actitud moral con la estética; lo que también ocurre si la condena por motivos morales y no acierta a separar esta censura de su valoración estética de ella [4].

[4] Esto puede pasarles, sobre todo, a personas que nunca han contemplado estéticamente un objeto, sino sólo como vehículo de propaganda, ya sea moral, política o de cualquier otra índole.

I.2. Otros criterios de la actitud estética

También se han empleado otros términos para definir la actitud estética. El «desprendimiento», por ejemplo, es una actitud que, a juicio de algunos, permite distinguir la forma estética de contemplar las cosas, de la forma no estética, pero ese término parece ser más desorientador que útil. Al igual que la expresión «no sentirse personalmente implicado», suena como si el observador no hubiera de preocuparse demasiado de lo que ocurre en el drama o la sinfonía; siendo así que hay un sentido, como hemos visto, según el cual estamos muy implicados en la tragedia de Edipo cuando presenciamos *Edipo Rey*. Nos sentimos desprendidos sólo en el sentido de que sabemos que se trata de un drama y no de la vida real [5], y que lo que hay más allá del telón es un mundo distinto, al que no hemos de responder como lo haríamos ante el mundo real que nos circunda. En este sentido, *estamos* «desprendidos», pero no en el sentido de falta de identificación con los personajes o de sentirnos totalmente absortos en el drama.

El término «desinteresado» se usa también mucho para describir la actitud estética. El desinterés es una cualidad del buen juez, que se manifiesta cuando es imparcial. El juez puede estar personalmente implicado, en el sentido de que estudia profundamente la solución de un caso [6], pero, al dictaminar el caso, no ha de estar personalmente implicado, en el sentido de que deberá evitar que sus sentimientos o simpatías personales influyan sobre él o le predispongan en cualquier forma. La imparcialidad en materias morales y legales caracteriza sin duda lo que se ha dado en llamar «el punto de vista moral»; pero no está nada claro en qué forma hemos de mostrarnos desinteresados (es decir, imparciales) al contemplar un cuadro o escuchar un concierto. ¿Hemos de ser imparciales como en un conflicto entre partes con-

[5] Aunque puede haber dramas de la vida real.

[6] Por ejemplo, quién cuidará de los hijos en un caso de divorcio.

tendientes? «Juzgar imparcialmente» tiene sentido; pero ¿qué significa observar o escuchar imparcialmente? «Imparcial» es un término relacionado con situaciones en que existe un conflicto entre partes litigantes; pero no parece ser un término útil cuando intentamos describir la forma estética de contemplar las cosas.

I.2.1. *Relaciones internas y externas*

Un modo algo menos confuso de describir la experiencia estética, es hacerlo en términos de relaciones internas *versus* externas. Cuando contemplamos estéticamente una obra de arte o la naturaleza, nos fijamos sólo en las relaciones internas, es decir, en el objeto estético y sus propiedades; y no en su relación con nosotros mismos, ni siquiera en su relación con el artista creador de él o con nuestro conocimiento de la cultura de donde brota. La mayor parte de las obras de arte son muy complejas y exigen nuestra total atención. El estado estético supone una concentración intensa y completa. Se necesita una intensa consciencia perceptiva; y tanto el objeto estético como sus diversas relaciones internas [7] han de constituir el único foco de nuestra atención. El estudiante que no está acostumbrado a contemplar una figura humana desnuda, puede sentirse tan «distraído» mirando una diosa desnuda en un cuadro, que no logre contemplar el cuadro estéticamente. Debido a sus propios impulsos, es obstaculizado por las relaciones externas [8], de tal manera que no puede orientar adecuadamente su atención hacia el objeto y las relaciones perceptivas internas a él. A veces la falta de consciencia de las relaciones externas, se denomina «distancia estética» o «distancia psíquica»; pero, una vez más, estas expresiones pueden resultar más confusas que útiles debido al empleo metafórico del término «distancia», que implica que deberíamos mantener el objeto estético a cierta distancia. Por otra parte, si puede afirmarse que el

[7] Internas a él, se entiende.
[8] Las externas a la obra de arte, se entiende.

espectador identificado con Otelo adolece de falta de distancia, la persona que está procediendo a su modo en la apreciación de una forma artística nueva para ella [9] puede afirmarse que adolece de excesiva distancia. El sentido de la metáfora «distancia» ha variado: en el primer caso, se refiere a la forma no práctica de observar, y en el segundo a la falta de familiaridad, que es algo completamente distinto [10].

I.2.2. *El objeto fenoménico*

Se han realizado también algunos otros intentos de distinguir la forma estética de contemplar el mundo de todas las demás, o bien refiriéndola a la actitud misma, o limitando el tipo de objetos hacia los que dicha actitud habría de adoptarse.

La atención estética se orienta hacia el objeto fenoménico, no hacia el objeto físico [11]. Sin la presencia de un objeto físico, como la pintura o el lienzo, no podríamos naturalmente percibir ningún cuadro; pero la atención debe centrarse sobre las características percibidas, no sobre las características físicas que hacen posible lo percibido. Así, deberíamos concentrarnos sobre las combinaciones de color en el cuadro, pero no sobre la forma en que ha de mezclarse la pintura para producir ese color, ni sobre ninguna otra cosa relacionada con la química de la pintura. Esto último dice relación a la base física del objeto perceptivo (i. e., fenoménico), más que a lo visualmente percibido. De modo similar, puede molestarnos el que no logremos oír todos los instrumentos de la orquesta desde cierto lugar del auditorium, cosa importante para la percepción estética, porque ésta im-

[9] Como una sinfonía, si sólo está acostumbrada a oír una melodía suelta.

[10] Ambigüedades de este tipo se advierten en el famoso artículo de Edward Bullough titulado «Psychical Distance», y hacen el término «distancia» más confuso que útil, porque la misma palabra es empleada para designar diferentes tipos de actitud, que han de distinguirse cuidadosamente.

[11] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics,* cap. 1.

plica lo que oímos (o dejamos de oír). Pero, la investigación de la causa física de esa deficiencia, es una tarea rigurosamente física, que supone conocimientos técnicos de acústica; y la acústica es una rama de la física, no de la música.

Esta distinción es sin duda importante, y tiene al menos la utilidad negativa de eliminar ciertas clases de atención como no estéticas [12]. Lo que no puede ser percibido (visto, oído, etc.) no es importante para la percepción estética, porque no influye en la naturaleza de la «presentación sensible» ante nosotros. El hecho de que el pintor haya tenido que emplear un método muy difícil para hacer que su cuadro aparezca «resplandeciente», es algo accesorio en la consideración estética; puede hacer que admiremos al pintor por entregarse a una tarea tan difícil, pero no puede hacernos admirar la pintura misma más que antes. Sin embargo, el hecho de que la pintura acabada, tal como la percibimos, tenga un aspecto «resplandeciente», es estéticamente importante, porque esto forma parte de lo percibido. Pero aún no está del todo claro qué es exactamente lo que incluye y excluye el criterio. Cuando fijo la atención en las combinaciones cromáticas de un cuadro o en la armonía de las figuras, estoy atendiendo claramente a fenómenos perceptivos; pero, ¿qué pasa si también me gusta el cuadro a causa de su evidente humor; o la música, no por ser rápida o lenta, sino por ser triste; o si me agrada un poema por ser sentimental, sensiblero o «falso»? ¿Son estas cosas estéticas, o lo es su aprehensión? Aunque no son características del objeto físico, ¿deberían clasificarse como fenoménicas?

De hecho, ha habido una notable controversia sobre si la atención estética se limita únicamente a lo perceptivo. En el caso de percibir la combinación de color o la disposición formal de las partes en un cuadro, indudablemente es así; nos concentramos sobre las cualidades percibidas (o, de todas formas, perceptibles) del objeto estético. Pero, ¿tiene que haber en todos los casos

[12] Por ejemplo, la del ingeniero cuando trata de corregir la acústica del auditorium.

un objeto perceptivo para que sea posible la atención estética? Concedido que cuando nos complacemos en el intenso color, en la forma, el contorno e incluso la manifiesta delicadeza y gracia de una rosa, se trata de algo perceptivo; mientras que cuando nos fijamos en sus cualidades de lozanía o resistencia a la enfermedad, se trata de algo distinto. Hasta aquí la distinción es clara. Pero cuando decimos que una sinfonía es heroica, que una obra teatral es melodramática, y que un cuadro se halla impregnado de *joie de vivre,* ¿no es también estética la clase de atención resultante de la descripción anterior? Con todo, resulta difícil ver de qué modo es perceptiva la «cualidad heroica». Sin duda la captamos (en caso de hacerlo) observando las cualidades percibidas de la música; pero es también a través de la percepción como nos hacemos conscientes de las cualidades físicas de un objeto, que se consideran irrelevantes para la atención estética.

Cuando celebramos o apreciamos la elegancia de una demostración matemática, podría parecer que nuestro goce es estético, aunque el objeto de tal goce no sea perceptivo en absoluto; es la compleja relación entre ideas o proposiciones abstractas, y no los trazos hechos en el papel o en la pizarra, lo que captamos estéticamente. Podría parecer que la apreciación de la nitidez, elegancia o economía de medios es estética bien sea dada en un objetivo perceptivo (como una sonata) o en una entidad abstracta (como una prueba lógica); de ser esto así, el ámbito de la estética no podría limitarse a lo perceptivo.

Por otra parte, ¿qué decir del arte literario? Nadie desearía afirmar que nuestra apreciación de la literatura es no-estética; y, sin embargo, el «objeto estético», en el caso de la literatura, no consta de percepciones visuales o auditivas. No son los sonidos o su representación gráfica lo que constituye el medio de la literatura, sino sus *significados*; y los significados no son objetos o percepciones concretas. En este aspecto, la distinción entre la literatura y todas las demás artes es enorme; hasta el punto de que las artes auditivas y visuales han sido lla-

madas artes sensoriales [13], para distinguirlas de la literatura, que es un arte ideosensorial [14]. Puesto que la lectura de las palabras evoca imágenes sensibles en la mente del lector, de suerte que en definitiva se producen percepciones [15], se ha insinuado que la literatura *es* realmente sensorial. Sin embargo, esta insinuación resulta difícilmente sostenible, porque muchos lectores pueden leer apreciativa e inteligentemente sin que en su mente se hayan evocado imágenes visuales ni de cualquier otro tipo. ¿Será esto razón suficiente para considerar la atención de tales lectores como no-estética? Podría parecer que el lector de literatura debe, al menos, fijar su atención en las palabras y en sus siginificados [16]; pero éstas no son percepciones en el sentido en que lo son los colores, las figuras, los sonidos, los sabores y los olores. La inclusión de la literatura en la categoría de lo perceptivo, recurriendo a la teoría de que evoca algunas imágenes, constituye un desesperado intento de acomodar los hechos a la teoría. Sin embargo, la exclusión de la literatura como algo ajeno a la atención estética debido a su carácter no perceptivo, parecería ser un primer caso de lanzamiento de la criatura junto con el agua del baño.

I.2.3. *Modalidad sensorial*

Dentro del campo de los sentidos, no han faltado intentos de reducir el área de la atención estética por medio de la modalidad sensorial; sobre todo, de incluir la vista y el oído como aceptables, y de excluir el olfato, el gusto y el tacto [17] como inaceptables para la atención estética. Pero esta tendencia parece abocada también al

[13] Que constan de representaciones sensibles a la vista y al oído.

[14] T. E. Jessop, «The Definition of Beauty», *PAS*, vol. 33, 1932-1933, págs. 170-171.

[15] Imaginarias, pero sensibles, como en los sueños.

[16] Algunos dirían que sólo en las palabras en cuanto vehículos de sus significados.

[17] Los sentidos «inferiores».

fracaso. ¿Qué razón podría darse para negar que el placer del olfato, el gusto y el tacto es estético? ¿Acaso el placer de la olfacción de una rosa o de la degustación de un vino no es estético? Podemos gozar de sabores y olores exactamente lo mismo que de imágenes y sonidos; por sí mismos o, si se prefiere, por el goce que nos procuran. Verdad es que las obras de arte, en su totalidad, no han sido realizadas en medios distintos de los visuales y auditivos; por ejemplo, no tenemos «sinfonías olorosas». Hay varias razones para ello:

1) Resulta más difícil en este campo separar lo práctico de lo no práctico; por ejemplo, separar el placer de la toma de alimento porque sentimos hambre, del placer de ese alimento porque nos sabe bien. Los sentidos «inferiores» se hallan tan estrechamente vinculados a la satisfacción de las necesidades corporales, que es difícil aislar el goce estrictamente estético derivado de ellos [18].

2) En lo perceptivo, aunque no en lo físico, los datos de los sentidos «inferiores» son menos complejos, de suerte que los elementos percibidos no se prestan a la compleja disposición formal tan característica de las obras de arte. En una serie de olores y sabores hay un «antes» y un «después», pero apenas hay otra cosa que este orden estrictamente serial; es decir, no hay ninguna «armonía» o «contrapunto». Sin embargo, los colores y los sonidos incluyen un orden complejo, que nos permite establecer sutiles distinciones entre la infinidad de sensaciones visuales y auditivas.

Este tipo de distinción hace factible la aprehensión de una gran complejidad formal en obras de arte visuales y auditivas, imposible de captar por observadores humanos en las demás modalidades sensoriales. En este campo, nos referimos a un orden fenomenal más que físico, porque hay correlatos físicos exactos para los olores experimentados, como los hay también para los sonidos (tono, volumen, timbre) y los colores (matiz, saturación, claridad). Pero si no pueden hacerse distinciones precisas entre estos

[18] En el caso del vino, sin embargo, puede argüirse que ordinariamente no lo bebemos por estar sedientos, sino simplemente por el placer mismo de beberlo.

datos sensoriales en el caso del olfato y el gusto, son inútiles para el uso de los perceptores humanos, aunque exista un orden exacto de correlatos físicos igual para todos ellos.

I.3. Negaciones de actitudes estéticas distintas

Algunos escritores han desesperado de encontrar criterios para distinguir la actitud estética de los demás tipos de actitudes. Por ejemplo, algunos estéticos han negado que haya una actitud propiamente estética [19]. Y encuentran la característica distintiva de lo estético, no en determinada actitud, experiencia o modo de atención que pueda tener el observador, sino en las razones que da para respaldar sus juicios: es decir, razones estéticas, razones morales, razones económicas, etc. Aunque la mayoría de los teóricos de la estética admiten la existencia de razones propiamente estéticas, van más lejos y sostienen que tales razones presuponen un tipo de actitud o atención hacia los objetos [20] que, aun siendo difícil de identificar exactamente, y todavía más difícil de explicar verbalmente sin ambigüedades, existe en realidad y diferencia esta forma de atención de todas las otras.

También se ha sostenido que no hay una actitud propiamente estética, a menos que se la defina simplemente como «prestar cuidadosa atención» a la obra de arte (o naturaleza) en cuestión [21]. No se da ninguna atención especial a objetos susceptibles de ser llamados estéticos; sólo se da el hecho de «prestar cuidadosa atención a las cualidades del objeto», en contraste con el hecho opuesto. Según esta concepción, podemos acercarnos a una obra de arte por diversos motivos, susceptibles de distinguirse unos de otros; pero no hay ningún tipo espe-

[19] J. O. Urmson, «What Makes a Situation Aesthetic?», *PAS*, Suppl., vol. 31, 1957.

[20] Es decir, una forma de percepción.

[21] George Dickie, «The Myth of the Aesthetic Attitude», *American Philosophical Quarterly*, vol. I, n. 1, 1964, págs. 56-65.

cial de atención, en la contemplación de una pieza teatral, que distinga, por ejemplo, al espectador del director escénico o del dramaturgo autor de las ideas: el tipo de atención es el mismo en todos los casos, es decir, todos deberían centrarse cuidadosamente en el objeto estético. La distinción entre contemplar estética y no estéticamente resulta ser, en rigor, una distinción motivacional no perceptiva.

II. Filosofía del arte

Hablamos de filosofía del arte; pero ¿qué es el arte? En su sentido más amplio, el arte incluye todo lo hecho por el hombre, en contraposición con las obras de la naturaleza. En este sentido, las obras pictóricas, las casas, los reactores atómicos, las ciudades, las cajas de cerillas, los barcos y los montones de basura, son arte; mientras que los árboles, los animales, las estrellas y las olas del mar, no lo son. En esta misma orientación afirmó André Gide que «la sola cosa no natural en el mundo es una obra de arte», y en este sentido preciso su afirmación constituye una tautología [22].

La cualidad de estar hecho por el hombre constituye una condición necesaria para que un objeto sea denominado obra de arte. Si lo que considerábamos pieza de escultura resulta ser un trozo de madera a la deriva, podemos seguir considerándolo como objeto artístico, y podrá seguir siendo tan bello (o feo) como antes, pero ya no será una obra de arte.

Otras condiciones restrictivas, sin embargo, son mucho más discutibles: se han dado innumerables definiciones de «arte» en la historia de la teoría estética, y de la mayor parte de ellas puede afirmarse que estamos más seguros de la condición artística o no de determina

[22] Un caso dudoso es la obra hecha por animales, como el castor madre, que se incluiría en el arte si lo «hecho por el hombre» se extendiera a significar lo «hecho por seres que sienten», pero no en otro caso.

da obra, que de que las definiciones dadas sean satisf. torias. Como con tantos otros términos (por ejempl «romanticismo»), estamos más seguros de la denotación del término (i.e., de lo que abarca) que de su designación (i.e., el criterio por el que ciertas obras podrían ser incluidas y otras excluidas).

Por otro lado, como veremos en seguida, muchas definiciones de arte se formulan desde la perspectiva de alguna teoría concreta del arte y, consiguientemente, dependen de la exactitud de esa teoría. La mayor parte de las teorías deben considerarse como generalizaciones *sobre* el arte, por el estilo de ésta: «todo lo que constituye una obra de arte posee *también* tales y tales características», más que como definiciones susceptibles de servirnos de punto de partida. Esa generalización, en realidad, cuando utiliza el término «arte», presupone algún significado existente ya en el término, más que asignárselo por vez primera. Quienes «definen» así el arte, deben presuponer alguna definición en cierto modo aproximada del término, so pena de que sus lectores ignoren por completo a qué se refiere la generalización.

En cualquier caso, en la teoría estética nos ocupamos de una clase de objetos mucho más limitada que el inmenso conjunto de cosas hechas por el hombre; o, con mayor precisión tal vez, de una función más reducida de objetos. Nos ocupamos de las cosas hechas por el hombre sólo en cuanto pueden ser contempladas estéticamente. Ahora bien, puede ocurrir que todos los objetos sean susceptibles de tal contemplación, pero es absolutamente cierto que no todos (o al menos no todos igualmente) superarán el escrutinio estético. Es también absolutamente cierto que hay muchas formas de mirar los objetos hechos por el hombre, distintas de la forma estética. Se necesita, pues, estrechar el campo para excluir, si no la inmensa mayoría de los objetos confeccionados por el hombre, al menos la mayor parte de las formas de contemplarlos.

A) Nos ocuparemos primero de las llamadas (un tanto desafortunadamente acaso) *bellas* artes. Las bellas artes pueden distinguirse del arte en sentido amplio, di-

ciendo que los objetos de las mismas fueron creados para ser vistos, leídos o escuchados estéticamente. La pintura se hizo para ser contemplada, estudiada, disfrutada, saboreada, no para utilizarla como adornos de paredes o de mesas. Sin embargo, distinguir una clase de objetos sólo por la intención de sus creadores, es siempre peligroso: resulta a menudo difícil saber cuál fue esa intención, y a veces ocurre que la intención era muy distinta de la que uno creyó deducir de la contemplación del objeto. Cierto arte —incluidas tal vez algunas de las obras más importantes— nació con la finalidad de convertir a los hombres al cristianismo o al comunismo, o para edificar y ennoblecer sus caracteres, más que para ser contemplado estéticamente [23]. El hecho de que ciertos templos egipcios se construyesen para honrar a la diosa Isis, no impide que los contemplemos como obras de arte; y hoy los consideramos de una forma que probablemente difiera mucho de la intención original de sus diseñadores y arquitectos.

La característica más sostenible de las bellas artes no es lo que intentaron hacer sus autores, sino cómo actúan hoy en nuestra experiencia. ¿Qué podemos hacer con las sinfonías aparte de oírlas y disfrutarlas? ¿Para qué más sirven? Actúan provocando respuestas estéticas en los oyentes, y no de otra forma distintiva. En consecuencia, las obras incluidas en las bellas artes pueden definirse como aquellos objetos hechos por el hombre que, de una manera absoluta o primaria, actúan *estéticamente* en la experiencia humana.

B) Como opuestas a las bellas artes, podemos distinguir las históricamente llamadas artes «útiles». Todos los objetos de las artes útiles tienen alguna finalidad en la vida del hombre, distinta de la de su contemplación estética. Los automóviles, los vasos de cristal, las cestas, los floreros, las artesanías de todas las clases, e innumerables cosas más, son ejemplos de arte útil. Muchas de ellas agradan a los ojos estéticamente sensibles, pero to-

[23] O quizá para ambas cosas a la vez.

das tienen alguna finalidad no estética, y al contemplarlas no puede olvidarse su función práctica.

Hay, desde luego, casos «intermedios», entre los cuales la arquitectura tal vez sea el principal. Algunos han sostenido que la arquitectura es ante todo y primariamente una bella arte, que los edificios son primariamente objetos estéticos y sólo incidentalmente sirven para vivir o tributar culto en ellos; otros, por el contrario, sostienen que son primariamente objetos útiles, y que su función estética es incidental. Éste ha sido un tema muy controvertido entre los mismos arquitectos: el departamento de arquitectura de algunas universidades forma parte de la escuela de artes liberales, y en otras de la escuela de ingeniería.

Cuando un objeto estético es también útil, la relación de su función principal con su carácter estético es algo importante. La controversia sobre el funcionalismo en el arte tiene mucho que ver con la relación entre las funciones práctica y estética. La cuestión debatida es si la forma debería seguir siempre a la función, o si la forma del objeto debería considerarse con relativa independencia de la función práctica que tiene. Con respecto a las obras de bellas artes, hacia las que los filósofos del arte han orientado generalmente su atención, este problema no se plantea, porque es en este campo donde el carácter estético de los objetos, sea cual fuere, existe sin aditamentos.

II.1. Clasificación de las artes

Las bellas artes pueden clasificarse de diversas maneras; pero la naturaleza del medio en que se crean tal vez sea el criterio más seguro.

Las *artes auditivas* incluyen todas las artes del sonido que, para todas las finalidades prácticas, utiliza la música. La música consta de tonos musicales —es decir, sonidos de un tono determinado— junto con silencios, presentados en un orden temporalmente sucesivo.

Las *artes visuales* incluyen todas aquellas artes que

constan, fenomenalmente, de percepciones visuales. Su reclamo se dirige de forma primaria a la vista, aunque no exclusivamente, porque algunas pueden también estimular el sentido del tacto. Las artes visuales incluyen gran variedad de géneros: pintura, escultura, arquitectura, y virtualmente todas las artes útiles.

La *literatura* es mucho más difícil de clasificar. Indudablemente, no es un arte visual: de hecho, un poema no necesita ser escrito. Tampoco es un arte auditivo. Ocurre a menudo que el efecto de un poema aumenta cuando es leído en voz alta, pero su valor no disminuye cuando no es leído así, ni precisa ser leído en voz alta para actuar como poema. Si la literatura fuese un arte auditivo, pertenecería al arte de la música; y para un auditorio entendido, el placer de la poesía difícilmente puede compararse con el de las composiciones musicales. Musicalmente, el idioma inglés, por ejemplo, es más bien pobre; y quien oyese los sonidos de un poema en esta lengua sin conocer el significado de las palabras, no tardaría en sentir aburrimiento. Virtualmente todo el efecto de la poesía, que a primera vista podemos atribuir a los mismos sonidos (al elemento auditivo), se debe en realidad al significado de las palabras [24]. Si la palabra «mar» es poética, no lo es porque el sonido de este monosílabo nos resulte bello, sino porque conocemos el significado de esa palabra, que sirve para evocar pensamientos e imágenes del mar tropical, del mar tempestuoso, del mar de una puesta de sol, etc. Es el significado —tanto el literal de las palabras como el de las asociaciones que provoca en la mente de quienes están familiarizados con la lengua en que el poema se halla escrito— lo que distingue la literatura de todas las otras artes. La literatura ha sido llamada arte simbólico; el carácter distintivo de su medio se debe al hecho de que todos sus elementos son palabras, y las palabras no son meros ruidos o trazos de pluma, sino ruidos con significados que han de conocerse para poder entender o valorar el poema.

Las *artes mixtas* incluyen todas aquellas artes que

[24] Como I. A. Richards ha advertido, «deep within a gloomy grot» suena muy parecido a «peep within a roomy cot».

combinan uno o más de los medios anteriores. Así, la ópera incluye música, palabras e imágenes visuales, aunque con predominio de la música. Las representaciones teatrales combinan el arte literario con la habilidad escénica y las imágenes visuales. En la danza predomina generalmente lo visual, mientras que la música sirve de acompañamiento. En el cine están presentes todos los elementos.

El tipo de trabajo que cada arte puede realizar depende primariamente de la naturaleza del medio. Así, las artes visuales en general son artes del espacio, y pueden reproducir el aspecto visual o «apariencia» de los objetos mucho mejor que cualquier descripción. Por otra parte, no pueden representar el movimiento, o la sucesión de actos en el tiempo; esto puede hacerlo la literatura, donde el orden de los elementos en el medio es temporalmente secuencial. En una obra pictórica nuestra atención es secuencial, porque podemos concentrarnos ahora en una parte y después en otra. Sin embargo, el cuadro entero se halla ante nosotros todo el tiempo, y no se nos impone ningún orden para contemplarlo, como sería el ir de izquierda a derecha; en realidad, si nos fijamos en sus partes sucesivamente al principio, es sólo para poder captarlo luego en su totalidad. El efecto de la contemplación de una escultura depende a menudo de la dirección que sigamos al movernos en torno a ella; y al no poder contemplar todo el objeto tridimensional de una vez, el aspecto temporal es más importante que en la pintura. La música está inseparablemente vinculada al orden temporal de los tonos, como la literatura al orden temporal de las palabras; no podemos invertir el orden de dos tonos en una melodía, y tampoco el de dos palabras en una frase.

Aunque las artes mixtas combinan más de un tipo de medios, poseen funciones distintivas que no se repiten en las otras artes. El cine tiene una enorme ventaja con su medio, porque puede reproducir relaciones espaciales y secuencias temporales de los hechos al mismo tiempo. El teatro puede hacer otro tanto. Sin embargo, lo que es adecuado para el medio teatral puede no serlo para

el medio cinematográfico. Una excelente representación teatral, si se traslada directamente a la pantalla, resultará de ordinario una película mediocre; la principal ventaja del teatro —su contacto vivo con actores vivos— se pierde por completo en el medio más impersonal del cine, que puede, sin embargo, subsanar esta desventaja con innumerables recursos no accesibles para el teatro.

Los estudiosos del arte han sacado de estos hechos conclusiones distintas en torno a la naturaleza de los medios artísticos. Los «puristas», siguiendo la orientación del ensayo *Laokoon*[25], ven con desagrado cualquier intento de hacer que la obra de arte trascienda los límites de su propio medio distintivo. Y así, sostienen que los poemas no deberían intentar describir con exactitud las apariencias visibles de las cosas, función reservada a las artes visuales; ni las artes visuales deberían intentar reproducir el movimiento, cosa reservada a la literatura; como tampoco la música debería intentar tener un programa y contar historias, lo que corresponde también a la literatura; ni el cine debería abandonar su capacidad específica de reproducir el movimiento, en beneficio del diálogo entre sus personajes. Los adversarios de esta concepción arguyen que tales normas pueden transgredirse ventajosamente, y que, si es cierto que cada medio artístico tiene sus propias posibilidades distintivas, no hay razón alguna para que un medio no pueda echar mano de recursos que otro arte sería ciertamente capaz de utilizar mejor. En esta perspectiva, la observación de Lessing es un consejo de perfección que eliminaría muchas insignes obras de arte y negaría validez a muchos experimentos interesantes. Wagner, por ejemplo, estaba convencido (erróneamente sin duda) de que con sus dramas musicales creaba un superarte donde lo auditivo, lo visual y lo literario eran de la misma importancia.

---

[25] Obra del dramaturgo y crítico alemán del siglo XVIII Gottfried Lessing.

II.2. Conceptos y medios

A causa de las diferencias entre los medios de las distintas artes, hay conceptos que se aplican de forma rigurosa a una o más artes, pero no, o en distinto sentido, a las demás. He aquí algunos de los ejemplos más importantes.

II.2.1. *Asunto*

El asunto de una obra de arte es aquello de que trata. La persona que leyese una obra literaria sin intentar interpretarla, podría no obstante determinar su asunto: por ejemplo, la *Odisea* trata de las andanzas de Ulises. Toda obra de ficción tiene un asunto; puede además tener o no un tema o idea subyacente, que aparece explícitamente afirmado o que se halla implícito en la obra. Si la *Odisea* tiene un tema a la vez que un asunto, es susceptible de discusión; pero a menudo la respuesta es clara: por ejemplo, el asunto de la obra *Pilgrim's Progress* de Bunyan, es una serie de sucesos acaecidos a un sujeto llamado Christian, mientras que el tema es la salvación del hombre. Por añadidura, una obra literaria puede tener asimismo una tesis, es decir, una proposición o conjunto de proposiciones que formula, ataca o defiende. La tesis puede hallarse tanto implícita como explícita: la tesis de *Pilgrim's Progress* es afirmada repetidas veces; mientras que la de muchas novelas de Hardy —a saber, que el hombre es víctima de un «hado» hostil que controla su vida y del que no puede librarse—, raras veces o nunca aparece explícitamente formulada.

No todas las obras de arte tienen asunto: los poemas, las obras dramáticas y las novelas tratan siempre de algo; pero no así las obras musicales: la Sinfonía número 5 de Beethoven no trata del destino del hombre, de su heroísmo, ni de tantas otras cosas como a veces se le han atribuido en calidad de asunto. Algunas pinturas,

especialmente las no representativas compuestas de colores y figuras, no tratan de nada; pero otras tienen sin duda un asunto (por ejemplo, la Crucifixión). El término «tema» se utiliza a menudo en música; pero en este caso posee un significado completamente distinto; cuando hablamos de la «temática material» de una composición, nos referimos, no a cualquier idea subyacente, ni a ninguna otra cosa que trascienda lo representado a través del medio, sino a una serie de tonos dentro del medio mismo.

II.2.2. *Representación*

Las artes visuales puede decirse que representan objetos del mundo. Rigurosamente hablando, la pintura presenta una serie de colores y figuras que luego interpretamos o elaboramos como representaciones de diversos objetos del entorno vital. No todas las pinturas, desde luego, son representativas. Pero muchas obras de pintura, escultura y otras artes visuales, representan claramente objetos de la naturaleza. Sin embargo, el sentido en que lo hacen no siempre es el mismo: existe cierta diferencia entre pintar un objeto y retratarlo. La obra pictórica podemos decir que representa a un hombre de pelo negro cubierto con una toga. Pero cabe decir también que esa misma pintura representa a Julio César, o sea, que es el retrato de Julio César. Retrato es un concepto más ambiguo: el pintor puede cambiar el título de un cuadro sin cambiar el cuadro mismo, de suerte que cambia lo que dice retratar [26]. Lo representado en el cuadro puede deducirse de su contemplación, junto con cierto conocimiento del mundo; lo retratado sólo puede inferirse generalmente del título. Si cambiase el título, el sujeto retratado sería distinto, pero la pintura seguiría siendo la misma.

En cuanto a la música, es dudoso que podamos hablar de representación. La naturaleza no produce sonidos

[26] Por ejemplo, un hombre erguido que se parece a Julio César.

musicales: éstos son producidos únicamente por instrumentos de confección humana [27]. La naturaleza nos ofrece ciertamente sonidos, pero son primariamente ruidos, más que tonos musicales; mientras que la música se compone de estos últimos. La música, pues, nos presenta una amplia gama de sonidos musicales que, sin embargo, no representa.

Hay sin duda programas de música, es decir, música con un título que indica algún tema. Pero ¿cuál es la conexión exacta entre una obra de música y su «programa»? Únicamente que en la música oímos una serie de tonos variados que, con ayuda del título (y casi nunca sin él), puede recordarnos o evocar en nosotros la impresión de lo indicado en el título. La misma música, con un título diferente, nos recordaría otra cosa y canalizaría nuestras asociaciones mentales en una dirección completamente distinta. Tal vez la mayor semejanza entre los tonos musicales y las cosas de la naturaleza radique en ciertos ritmos: el galopar de los caballos puede imitarse mediante ciertos esquemas rítmicos en una composición musical. Pero el valor musical de la representación es muy discutible.

El caso de la literatura es distinto, porque sólo puede llamarse representativa de una manera muy indirecta. La literatura no puede presentar representaciones visuales, como la pintura y la escultura; si algo en ella puede decirse representado, ha de serlo por medio de símbolos verbales. Sin embargo, en este sentido es conveniente, y acaso no demasiado equívoco, decir que una de las novelas de Fielding representa las aventuras de su héroe, Tom Jones, y muchos otros personajes; o, más exactamente, que representa a una serie de personas de tales y tales características implicadas en estas o aquellas aventuras, y que retrata a Tom Jones y a otros muchos personajes. Pero no hay nada que nos permita distinguir entre pintura y retrato en literatura; puesto que la referencia a Tom Jones tiene lugar en el medio (i.e., las palabras), mientras en las artes visuales lo retratado se

[27] Un clarinete no suena sino como un clarinete.

conoce sólo por el título, que no forma parte del mismo medio visual. En una obra literaria, lo retratado no podría cambiarse sin cambiar las palabras mismas de la novela.

II.2.3. *Significado*

«¿Qué significa una obra de arte?», es una pregunta engañosa por incauta. En el estricto sentido de la referencia convencional, el único arte donde se dan significados es la literatura. Los elementos que constituyen la literatura tienen significados en un sentido que no se aplica a ningún otro arte. La palabra «gato» tiene un significado, pero el tono musical del Do medio, y una línea dentada, no lo tienen: pueden evocar diversas respuestas, pero carecen de punto de referencia convencional.

Pero cuando preguntamos qué significa una obra de arte en su conjunto, no estamos hablando de símbolos convencionales. Al formular esa pregunta podemos entender una de estas cosas:

1) Podemos estar preguntando «De qué trata», pregunta cuya respuesta consistirá en indicar el asunto de la obra, si es que lo tiene;

2) podemos estar preguntando «Cuál es su tema»: por ejemplo, si la película *He Who Must Die* se refiere realmente a Cristo;

3) podemos estar preguntando por la tesis o proposición(es) central(es) formulada(s) o implicada(s) en la obra: por ejemplo, si la tesis de un poema concreto es que la infancia constituye el período más feliz de la vida;

4) podemos, finalmente, estar preguntando «Qué tipo de efecto produce (o debería producir) en el auditorio»: un sentido en el que todas las obras de arte tienen significado, pues todas ellas producen efectos, pero que no puede traducirse en palabras. Si pretendemos conocer lo que «significa» una sinfonía en este sentido, no nos queda otra alternativa que oírla atentamente cuando es interpretada. Sin embargo, este uso de la palabra «signifi-

cado» es muy capcioso. Indudablemente, toda obra de arte produce efectos únicos e irrepetibles; pero si es esto lo que el crítico desea decir, ¿por qué no lo dice con estas palabras? Muchas personas que desean atribuir «significados» a las más abstractas composiciones musicales incluso, parecen suponer que una obra de arte no posee pleno valor ni tiene derecho a toda nuestra atención hasta que ellas la han descifrado o le han atribuido un «significado» particular.

II.3. Aspectos de las obras de arte

Hay varias formas diferentes de prestar atención a las obras de arte; o, dicho de otro modo, hay varios tipos de valores que el arte puede ofrecernos y que merecen distinguirse en el análisis estético. En todo caso, he aquí algunos de los que mejor conviene distinguir.

II.3.1. *Valores sensoriales*

Los valores sensoriales de una obra de arte (o de la naturaleza) son captados por un observador estético cuando disfruta o se complace con las características puramente sensoriales (no sensuales) del objeto fenoménico. En la apreciación de los valores, las complejas relaciones formales dentro de la obra de arte no son objeto de atención; ni tampoco lo son las ideas o emociones que la obra artística pueda encarnar. Encontramos valores sensoriales en una obra de arte cuando nos deleitamos en su textura, color y tono: el brillo del jade, el pulimento de la madera, el azul intenso del firmamento, las cualidades visuales y táctiles del marfil o el mármol, el timbre de un violín. No es el objeto físico per se el que nos deleita, sino su presentación sensorial [28].

---

[28] Es decir, el objeto fenoménico más que el objeto físico.

II.3.2. *Valores formales*

La apreciación de los valores sensoriales queda pronto implicada en la apreciación de los valores formales. No permanecemos mucho tiempo embelesados con la cualidad de los tonos o colores aislados, sino que advertimos pronto las relaciones entre esos elementos. Una melodía se compone de relaciones tonales, y queda radicalmente alterada en cuanto algún tono del sistema de relaciones tonales es modificado, incluso levemente. Por otra parte, una melodía admite muchos cambios de clave, donde los tonos individuales son todos distintos de los de la clave original y, sin embargo, es fácilmente reconocible como la misma melodía, es decir, como la misma serie de relaciones tonales.

El término «forma» tiene un significado algo distinto en relación con las obras de arte, debido a su significado en contextos no estéticos. Así, «forma» no significa lo mismo que «figura», ni siquiera en las artes visuales. La forma tiene que ver con las interrelaciones totales de las partes, con la *organización* global de la obra, en donde las figuras —incluido el arte visual— sólo son un aspecto. Si la forma de un cuadro pictórico fuese definida como su figura, o incluso como la totalidad de las figuras que contiene, esto no valdría para los colores, cuyos límites constituyen las figuras, y que son tan importantes para la organización formal del cuadro como las figuras mismas. La forma tampoco se refiere a la forma estructural, como ocurre en la lógica o en las matemáticas, cuando hablamos de diferentes argumentos o de distintas fórmulas dentro de la misma forma. Verdad es que muchas obras de arte tienen, sin duda, ciertas propiedades estructurales comunes, y en este sentido hablamos de «formas de arte», como las composiciones musicales en forma de sonata. Pero cuando hablamos de la forma particular de una obra de arte concreta, nos referimos a su propio modo único de organización, y no al tipo de organización que comparte con otras obras de arte.

En relación con esto, es útil distinguir «forma-en-lo-grande» (estructura) de «forma-en-lo-pequeño» (textura). Cuando hablamos de la estructura de una obra artística, entendemos la organización global resultante de las interrelaciones de los elementos básicos de que consta. Así, una melodía es sólo un *ítem* en la estructura de una sinfonía, aunque la melodía también se componga de partes relacionadas y constituya una «forma-en-lo-pequeño». Lo que se considera sólo un elemento en la estructura, se considera un todo en la textura; un todo que, a su vez, puede descomponerse y analizarse, como se analiza una melodía o una frase de un poema.

La distinción entre estructura y textura es, desde luego, relativa; porque cabría preguntarse qué tamaño ha de tener la parte para constituir un elemento singular de la estructura: si ha de ser una melodía, o una estrofa, o la octava parte de una pintura. No obstante, la distinción es útil: podemos desear a menudo distinguir, por ejemplo, la obra de aquellos compositores que son maestros en la estructura y menos expertos en la textura, de la obra de los compositores en quienes sucede lo contrario. Beethoven fue maestro en la estructura musical, aunque a menudo el material melódico que constituye sus bloques arquitectónicos es poco prometedor, y no merece ser escuchado por sí mismo. En cambio, Schubert y Schuman fueron maestros en la textura y material melódico, pero a menudo no supieron aunar esos elementos en una estructura global estéticamente satisfactoria.

No podemos comprender el importante concepto de forma en el arte sin mencionar algunos de los principales criterios utilizados por los críticos y estéticos en el análisis de la forma estética. ¿Cuáles son, pues, los principios de la forma desde los que se ha de juzgar una obra de arte, al menos en su aspecto formal? Muchos escritores han ofrecido diversas sugerencias sobre esto, pero el criterio central y más universalmente aceptado es el de unidad[29]. La unidad es lo opuesto al caos, la confusión, la desarmonía: cuando un objeto está unificado, puede

---

[29] A veces llamada unidad orgánica.

decirse que tiene consistencia, que es de una pieza, que no tiene nada superfluo. Sin embargo, esta condición debe especificarse más; una pared blanca desnuda o un firmamento uniformemente azul tienen unidad en el sentido de que nada les interrumpe. Pero esto apenas se desea en las obras de arte, que generalmente poseen una gran complejidad formal. Así pues, la fórmula usual es «variedad en la unidad». El objeto unificado debería contener dentro de sí mismo un amplio número de elementos diversos, cada uno de los cuales contribuye en alguna medida a la total integración del todo unificado, de suerte que no existe confusión a pesar de los dispares elementos que lo integran. En el objeto unificado hay todas las cosas necesarias y no hay ninguna superflua.

Generalmente, el sustantivo «unidad» lleva pospuesto el adjetivo «orgánica». Puesto que la obra de arte no es un organismo, el término es claramente metafórico. Esta analogía se basa en el hecho de que, en los organismos vivos, la interacción de las diversas partes es interdependiente, no independiente. Ninguna parte actúa aislada; cada parte o elemento colabora con las otras, de suerte que un cambio en una de ellas hace diferente al todo; o, en otros términos, las partes se relacionan interna, no externamente [30]. Y así, en una obra de arte, si cierta mancha amarilla no estuviese donde está quedaría alterado todo el carácter de la obra pictórica; y lo mismo ocurriría con una obra teatral si determinada escena no estuviese en ella precisamente donde está.

Es evidente que ningún organismo posee unidad orgánica perfecta; algunas partes son claramente más importantes que otras. Esto mismo puede afirmarse de las obras de arte: algunas líneas de un poema son menos importantes que otras [31], y su alteración u omisión no destruiría el efecto estético del poema; e incluso, en ciertos casos, no le perjudicaría en absoluto. En las obras

---

[30] El funcionamiento del estómago depende del funcionamiento del corazón, el hígado y otros órganos del cuerpo; y el mal funcionamiento de uno de ellos, implica también el mal funcionamiento de los otros.

[31] Por ejemplo, el catálogo de barcos en la *Iliada.*

de arte hay puntos altos y bajos, partes más y menos integradas; que es como decir que las obras de arte, igual que los organismos, no son ejemplos de perfecta unidad orgánica. El que puedan llegar a serlo, es una cuestión discutida [32]; tal vez este ideal no sea imposible, sino indeseable. La mayoría de las obras de arte, en cualquier caso, distan mucho de poseer una unidad orgánica completa, aunque otras parecen aproximarse mucho al ideal.

No obstante, la unidad es una importante propiedad formal de las obras de arte; una obra artística nunca es elogiada simplemente por tener más desunión o desorganización. Cuando una obra menos unificada se considera mejor que otra más unificada, es a pesar de la falta de unidad de la primera, no a causa de ella; la presencia de factores distintos de la unidad parece pesar más que el menor grado de unidad existente en el primer caso.

Evidentemente, la idea de unidad es una idea de valor. Significa, por ejemplo, que en una buena melodía, o pintura, o poema, no se podría cambiar una parte sin perjudicar (no meramente cambiar) al todo; porque, desde luego, cualquier todo, incluso una colección de partes dispares, cambiaría algo si se cambiase una parte de él.

Aunque la unidad es importante en cuanto criterio formal, no es el único que utiliza el crítico al valorar las obras de arte. En esto, como en tantas otras cosas, no existe unanimidad entre los propios críticos. DeWitt Parker, en un ensayo muy conocido sobre la forma estética, de su libro *The Analysis of Art,* sostiene que los otros principios son subsidiarios del más importante, que es el de *la unidad orgánica.* Entre los otros criterios están:

1) *el tema,* o motivo dominante presente en la obra de arte;

2) *la variación temática,* variación (en vez de mera repetición) que introduce novedad y que debería basarse en el tema con miras a conservar la unidad;

---

[32] Ver Catherine Lord, «Organic Unity Reconsidered», *Journal of Aesthetics,* vol. 22 [1964], págs. 263-268.

3) *el equilibrio,* la disposición de las distintas partes en un orden estéticamente agradable (por ejemplo, no todas las cosas interesantes de una pintura están del mismo lado);

4) *el desarrollo o evolución:* cada parte de una obra artística temporal es necesaria a las partes siguientes, de suerte que si se alterase o suprimiese alguna porción anterior, todas las porciones posteriores tendrían que ser alteradas en consecuencia. Todo lo que pasa antes es prerrequisito indispensable para lo que pasa después.

Los criterios formales han sido también discutidos por Stephen Pepper en su libro *Principles of Art Appreciation.* Empleando una aproximación psicológica, Pepper sostiene que los dos enemigos de la experiencia estética son la monotonía y la confusión; el camino para evitar la monotonía es la variedad, y el camino para evitar la confusión es la unidad. Ha de mantenerse un cuidadoso equilibrio entre estas dos cualidades: el interés no puede mantenerse con la mera repetición, y por esto es preciso variar el material temático; sin embargo, las variaciones han de ser íntegramente referidas al tema, porque siempre debe estar presente una áncora de unidad si se quiere impedir que la obra «vuele a los cuatro vientos». Pepper sugiere cuatro criterios principales. Para evitar a la vez la monotonía y la confusión, el artista debe utilizar:

1) el contraste entre las partes, y

2) la gradación o transición de una cualidad sensorial a otra (por ejemplo, del rojo al rosa en una pintura), que introduce cambios dentro de una unidad básica. Ha de utilizar también

3) el tema y la variación: el tema para mantener una base unificada, y la variación para evitar igualmente la monotonía; y

4) la contención, o economía en la distribución del interés, de suerte que se halle adecuadamente repartido por toda la duración y extensión de la obra de arte, y el «bagaje de interés» del espectador no se agote demasiado pronto.

Muchas otras cosas podrían decirse acerca de la forma

en el arte, y volveremos sobre ello al tratar del formalismo como teoría del arte. Entretanto, mencionaremos un tercer tipo de valor que ha de darse en las obras artísticas.

II.3.3. *Valores vitales*

Los valores sensoriales y formales son ambos del medio: se refieren a lo que la obra de arte contiene en su propio medio, es decir, los colores y figuras, los tonos y silencios, las palabras y su disposición en un poema. Pero hay otros valores importados de la vida exterior al arte, que no están contenidos en el medio, pero son vehiculados a través de él. Por ejemplo, las obras de arte representativas [33] no pueden ser plenamente valoradas si no se poseen ciertos conocimientos de la vida exterior al arte. También los conceptos e ideas pueden presentarse, sobre todo en obras de literatura. Además, el arte puede «contener» [34] sentimientos: la música puede ser triste, alegre, melancólica, animada, viva; el humor de un cuadro puede ser prevalentemente alegre o sombrío, y otro tanto ocurre con el de un poema. En cuanto a todos estos valores, se requiere cierta familiaridad con la vida exterior al arte, y por eso los valores aquí presentados se denominan valores vitales. (A veces reciben el nombre de valores asociativos, por entender que van asociados en la mente del observador con ítems del medio, más que estar directamente contenidos en él; pero esta expresión es un tanto desafortunada, dado que prejuzga la cuestión de si surgen a través de un proceso asociativo: por ejemplo, si la tristeza va asociada a la música más que hallarse contenida o encarnada de algún modo en ella.)

Sobre estos valores diremos algunas cosas más cuando discutamos las teorías del arte.

---

[33] Piénsese en un cuadro de la Crucifixión.
[34] En un sentido que examinaremos luego.

II.4. CONTEXTUALISMO «VERSUS» AISLACIONISMO

¿Con qué cosas externas a la obra de arte debemos estar familiarizados para poder valorarla? El problema no es si la obra de arte debería constituir el centro de nuestra atención: si contemplamos la obra estéticamente, sería presumiblemente así. Cuando la obra de arte se utiliza simplemente como vehículo para adquirir conocimientos históricos sobre la época o los hechos concernientes a la vida del autor o a sus motivos inconscientes, entonces no se está considerando estéticamente [35].

a) El *aislacionismo* es la concepción de que, para apreciar una obra de arte, no necesitamos sino contemplarla, oírla o leerla —a veces reiteradamente, con la mayor atención—, y de que no es necesario salir de ella para consultar los hechos históricos, biográficos o de otro tipo. (Cuando resulta necesario hacer esto, la obra de arte no es autosuficiente y, en consecuencia, es estéticamente defectuosa.) El crítico inglés de arte Clive Bell, por ejemplo, sostiene que para apreciar una obra de arte [36] no necesitamos ir acompañados de ningún bagaje de conocimientos mundanos; con excepción, en algunos casos de obras pictóricas, de la familiaridad con el espacio tridimensional [37]. Una obra de arte visual debería contemplarse como ejercicio de puras formas; y si uno aporta cierto conocimiento del mundo a la obra artística, este conocimiento llenará la mente del observador con cosas irrelevantes que le distraerán de la contemplación de las relaciones formales internas a la pintura.

b) Frente a esta posición, el *contextualismo* sostiene que una obra de arte debería considerarse en su contexto

---

[35] Por supuesto, puede ser considerada estéticamente y *también* como fuente de información histórica o biográfica.

[36] En este caso se está refiriendo primariamente a las artes visuales y excluyendo deliberadamente la literatura.

[37] Bell dice que algunas pinturas requieren cierto conocimiento de que la presentación bidimensional en un lienzo es la representación de la profundidad espacial no dada en el lienzo mismo.

o marco total; y que los muchos conocimientos históricos o de otro tipo «enriquecen» la obra, haciendo la experiencia global de ella más completa que observándola sin tales conocimientos. Toda apreciación de obras artísticas debería realizarse en un contexto, incluso la apreciación de la misma música y de la pintura no representativa.

No es necesario que el crítico defienda una u otra de estas dos posiciones en su forma más pura e intransigente: se puede ser aislacionista con respecto a ciertas obras o clases de obras artísticas, y contextualista con respecto a otras. Pero vamos a ser más explícitos, sin embargo, sobre los tipos de factores (distintos de la cuidadosa lectura de la misma obra de arte) que, según el contextualista, pueden ser necesarios, o al menos muy útiles, en la apreciación de las obras de arte.

1) *Otras obras del mismo artista.* Si el mismo artista ha creado otras obras, especialmente de igual género, el contextualista piensa que puede enriquecer nuestra apreciación el compararlas o contrastarlas entre sí. El que las obras sean muy numerosas, no tiene de suyo gran importancia; sin embargo, cuando escuchamos cualquiera de los conciertos de Mozart para piano, podemos (más inconsciente que conscientemente) comparar su estilo general, su material temático, su forma de desarrollo y resolución, con alguno de los otros veintiséis conciertos que compuso Mozart. En este caso, el conocimiento de la totalidad de las obras puede aumentar el disfrute de una de ellas.

2) *Otras obras de otros artistas* en el mismo medio, especialmente en el mismo estilo o en la misma tradición. Nuestra apreciación del *Lycidas* de Milton es enriquecida por el estudio de las *Bucólicas* de Virgilio, y también por el estudio de toda la tradición bucólica en la poesía. Según los contextualistas, el estudio del *Lycidas* aislado de esta tradición nos privaría inútilmente de gran parte de la riqueza del poema, haciéndonos además ininteligibles algunas de sus referencias.

Hasta aquí, la atención originalmente prestada en exclusiva a una obra de arte concreta se ha extendido a

otras obras artísticas, no a los condicionamientos de dichas obras. Sin embargo, ahora tocamos factores que en modo alguno constituyen obras de arte.

3) El estudio de lo que podríamos llamar *factores externos al medio artístico*: por ejemplo, el estudio de las limitaciones o ventajas instrumentales del órgano de tubos en tiempo de Bach, o el conocimiento de los convencionalismos dramáticos del teatro elizabethiano, como condicionamiento para la lectura o contemplación de las obras de Shakespeare. Cierta familiaridad con los convencionalismos, limitaciones o idiomas utilizados por el artista, permite a menudo una mejor comprensión de su obra y nos coloca en una posición mejor para apreciarla, que la mera posesión de conocimientos ajenos a ella; y, negativamente, el conocimiento de factores de este tipo nos ayudará a evitar entenderla o interpretarla equivocadamente.

4) El estudio de *la época* en que vivió el artista: la mentalidad de su tiempo, las ideas corrientes entonces, las complejas influencias que lo moldearon. El contextualista diría que cierto conocimiento de tales factores es a menudo útil. ¿No es importante saber que Milton era conocedor de la nueva astronomía copernicana, y que sin embargo eligió deliberadamente el sistema ptolemaico para su cosmos en *El paraíso perdido*? El aislacionista diría que esto es un mero «condicionamiento material», que puede interesar por derecho propio a la historia o la biografía, pero que es irrelevante para la experiencia estética de la obra de arte; en cambio, el contextualista pensará que nuestra experiencia estética de la obra de arte se enriquece con este conocimiento periférico.

5) El estudio de *la vida del artista.* Los antólogos de la literatura suponen siempre que ésta es una consideración importante, puesto que añaden detalladas biografías a la selección de textos en prosa o en verso de cada autor. Verdad es (como repiten enfáticamente los aislacionistas) que el conocimiento de la vida del artista puede distraer nuestra atención de la obra misma. Pero puede también ocurrir que ese conocimiento (por ejemplo, de los ideales y las luchas de Milton) enriquezca

nuestra experiencia de la obra artística. En este caso, la importancia estética de tal conocimiento constituye el punto en litigio; aunque el contextualista dirá que, incluso en el caso de la música, que es la más autónoma de las artes, cierto conocimiento de la vida de Beethoven enriquece nuestra apreciación de su música. Ese conocimiento, por supuesto, debe ser un medio, y la apreciación enriquecida el fin; y no al revés, como sucede cuando la obra de un artista se utiliza simplemente, por ejemplo, para formular algunas tesis en teoría psicoanalítica. Los hechos concernientes a la vida del artista deberían utilizarse para «ilustrar» la obra.

6) El estudio de *las intenciones del artista.* Especialmente importante entre los hechos concernientes a la vida del artista es el conocimiento de lo que intenta realizar, hacer o conseguir con su obra. De ahí que los críticos hayan prestado especial atención a las noticias llegadas a nosotros a través del mismo artista o de sus contemporáneos, en torno a lo que intentaba transmitir en su obra, especialmente si ésta es oscura o difícil.

Los aislacionistas sostienen que, si se necesita mirar fuera de la obra de arte para captar lo que pretende, esto constituye un defecto artístico: la obra de arte no tiene entonces «consistencia propia». La persona que cree precisar tal conocimiento está incurriendo en «una falacia intencional»: la falacia de exigir un conocimiento de lo que el artista pretendía, antes de estar ella en condiciones de apreciar su obra. En este caso, el aislacionista sostiene una causa indefendible; muchos críticos estarían dispuestos a presentar como defecto de una obra artística el que no se pudiera inferir su significado, mensaje o contenido general de la cuidadosa observación de la obra misma. Dirían que la obra de arte debe constituir una entidad autoconsistente y autosuficiente. En cambio, el contextualista argüirá que, si bien idealmente las intenciones del artista deberían reflejarse en su obra, sin embargo no debería censurarse o rechazarse una obra de arte a causa de un fallo en este aspecto, si se prueba que es más digna de aprecio una vez conocidas las inten-

ciones del artista [38]. El contextualista diría que es simplemente autolimitarse el rechazar la información susceptible de aumentar una experiencia estética, se incurra o no en una «falacia intencional».

El contextualista no está, naturalmente, dispuesto a suscribir una serie concreta de criterios de valoración, tal como la propuesta por el poeta Goethe:

1) ¿Qué pretendió o intentó hacer el artista?
2) ¿Consiguió hacerlo? y
3) ¿Era digno de hacerse?

Lo intentado por el artista es, en sí mismo, de escasa importancia: pudo haber pretendido una cosa y realizado otra muy distinta, o pudo haber pretendido crear una obra popular banal y conseguirlo espléndidamente. Pero mientras el conocimiento de la intención se utilice, no como una clave sagrada para la verdadera interpretación (al margen de lo que otra evidencia indique), sino como una nueva clave susceptible de empleo resulta difícil mantener que tal conocimiento nunca es útil.

II.5. Teorías del arte

La postura que uno adopte en el problema «contextualismo versus aislacionismo» dependerá en gran parte de la propia concepción de la naturaleza y función esencial del arte. La primera de estas posturas que consideraremos es la teoría del arte en cuanto pura forma. Incluso aquellos filósofos del arte que más han escrito sobre las propiedades formales del mismo no han sostenido generalmente que la forma sea el único criterio para juzgar el valor estético; pero algunos de ellos sí lo hicieron, y se les denomina «formalistas» en arte.

[38] Si nos dicen que Prokofiev intentó hacer de su «Sinfonía Clásica» una parodia de las sinfonías clásicas, podemos disfrutarla mucho mejor; la indicación es útil habida cuenta de la fuente de donde procede.

II.5.1. *Teoría formalista*

Clive Bell, que fue un crítico del arte visual, sostiene una postura formalista con respecto a las artes visuales y musicales, pero no con respecto a la literatura. Dice que la excelencia formal es el único carácter intemporal del arte a través de los siglos; puede ser reconocida por observadores de distintos períodos y culturas, a pesar de los variados asuntos, de las referencias tópicas y de las asociaciones accidentales de todas clases. Bell llama a esta propiedad de las obras de arte «forma significante» [39].

La teoría formalista considera irrelevante para la apreciación estética la representación, la emoción, las ideas, y todos los otros «valores vitales». Sólo admite los valores «del medio», que en el arte visual son los colores, las líneas, y sus combinaciones en planos y superficies. La pintura no se perjudica siendo representativa, pero la representación es estéticamente irrelevante: un cuadro nunca es bueno simplemente porque representa algo del mundo real, por bien o por conmovedoramente que lo haga. Ni es mejor o peor porque suscite emociones. De modo similar, cualquier forma de anécdota (un cuento, una narración histórica, etc.) queda excluida como algo «literario»: una cualidad perfectamente apropiada a la literatura [40], pero irrelevante para el arte visual y musical.

Sólo las propiedades formales son importantes para el valor estético; otros escritores han estudiado detalladamente propiedades formales tales como la unidad orgánica, la variación temática y el desarrollo. Sin embargo, Bell habla de manera un tanto mística de «forma significante», sin ofrecer criterio alguno para detectar su pre-

---

[39] Aunque la denominación parece un tanto inadecuada, debido a que la propiedad en cuestión se distingue precisamente por el hecho de que no significa y, en consecuencia, no es significante de nada en absoluto.

[40] Que, según el formalismo, es un arte de tipo muy distinto y sólo mínimamente estético.

sencia. Forma significante es aquella cuya respuesta es la emoción estética. Pero cuando preguntamos qué es la emoción estética, vemos que es la emoción evocada por la forma significante. Esta definición en círculo vicioso es por supuesto completamente inútil. Sin embargo, resulta claro que la emoción estética no tiene nada que ver con las emociones de la vida, como el gozo o la tristeza. Es sólo una respuesta a las propiedades formales: en un cuadro, las complejas interrelaciones de figuras y colores organizados en una unidad estética. La mayoría de las personas que dicen sentir placer ante los cuadros pictóricos no reaccionan demasiado a este respecto, y por eso no encuentran el placer específico que las obras de arte pueden ofrecerles [41]. El espacio no nos permite ni mayores aclaraciones de la tesis fundamental de los formalistas con ejemplos concretos [42], ni la exposición de la crítica sistemática a que han sometido esta teoría sus adversarios. La orientación de esta crítica tal vez podamos indicarla mejor exponiendo otra conocida teoría del arte: la del arte como expresión.

---

[41] [Tales personas] advierten en las formas de la obra aquellos hechos o ideas ante los que son capaces de sentir emoción, y sienten ante ellos las emociones que pueden sentir: las emociones ordinarias de la vida. Cuando se hallan ante un cuadro, instintivamente relacionan sus formas con el mundo de donde vienen. Consideran la forma creada como si fuese imitada, y un cuadro como si fuese una fotografía. En vez de introducirse en la corriente del arte, en el mundo nuevo de la experiencia estética, dan rápidamente la vuelta emprendiendo el camino de regreso al mundo de los intereses humanos. Para ellas, el significado de la obra de arte depende de lo que le aportan; nada nuevo viene a añadirse a sus vidas, sólo es removido el viejo material. Una buena obra de arte visual conduce, a quien es capaz de apreciarla fuera del marco vital, hacia el éxtasis; utilizar el arte como medio para sentir las emociones de la vida, equivale a utilizar un telescopio para leer el periódico (Clive Bell, *Art,* págs. 28-29).

[42] Que pueden hallarse abundantes en los diversos libros de crítica de arte escritos por Clive Bell y Roger Fry.

II.5.2. *El arte como expresión*

La mayoría de los filósofos y críticos de arte no han sido formalistas; aunque muchos de ellos admiten que el énfasis puesto en el formalismo ha sido beneficioso, en cuanto ha servido para orientar nuestra atención hacia la misma obra de arte, es decir, hacia lo que presenta más que hacia lo que representa. Esos críticos sostienen que el arte puede ofrecernos otros valores, pero que éstos deben manifestarse a través de la forma, y no pueden ser captados sin prestar a la forma la máxima atención. En este aspecto están de acuerdo con el énfasis sobre la forma, pero no admiten que la forma merezca un énfasis exclusivo. Concretamente, muchos críticos han sostenido que, aparte de satisfacer las exigencias formales, la obra de arte debe en algún modo ser expresiva, especialmente de los sentimientos humanos. Esta concepción se concreta principalmente en la teoría del arte como expresión.

«El arte es expresión de los sentimientos humanos» es una fórmula consagrada, y la mayoría de los estudiantes de arte reaccionan a ella de inmediato. Sin embargo, los filósofos deben preguntarse qué significa dicha fórmula. Como muchos términos que pueden referirse simultáneamente a un proceso y al producto resultante de ese proceso, el término «expresión» (y el término «expresivo» con él relacionado) puede referirse tanto a un proceso emprendido por el artista como a una característica del producto de ese proceso.

Tradicionalmente, la teoría del arte como expresión ha supuesto una teoría concerniente a lo que el artista siente y emprende cuando crea una obra de arte. Eugenio Verón, Tolstoi, Benedetto Croce, R. G. Collingwood y otros numerosos escritores divulgaron de una u otra manera esta fórmula; y el público en general aún reacciona a la fórmula «arte como expresión» más favorablemente que a cualquier otra. Una formulación típica de esta postura, que puede hallarse en la obra de Colling-

wood titulada *The Principles of Art,* describe al artista como estimulado por una excitación emotiva, cuya naturaleza y origen él mismo desconoce, hasta que logra dar con alguna forma de expresarla; lo que implica ponerla en presencia de su mente consciente. Este proceso va acompañado de sentimientos de liberación y ulterior comprensión. El principal problema radica en si tal proceso es importante para la teoría estética, o si se relaciona más bien con la psicología: la psicología de la creación artística.

¿Se ha dicho algo sobre la misma obra de arte como contrapuesta a las condiciones bajo las cuales se crea? Aunque estamos considerando no el producto sino más bien el proceso de su creación, surge esta pregunta: ¿Cuál es el nexo entre la descripción del proceso creador hecha por la teoría de la expresión y la creación misma de las obras de arte? Cabría pensar que la creación de obras de arte implica, al menos, que el artista trabaja con materiales *en un medio,* es decir, que explora nuevas combinaciones de elementos en un medio determinado. De hecho, esto constituye su actividad creadora como artista. ¿Dónde se produce la transición entre las emociones que animan o inspiran al artista y que en alguna forma debe «expresar» y el medio en que trabaja? Supongamos que atribuimos una calidad singular a cierta composición musical y luego nos enteramos de que el compositor no sintió ningún tipo de emociones al componerla [43]. ¿Concluiremos entonces que la obra de arte no era tan buena como pensábamos al escucharla ignorantes de esa circunstancia?

El hecho de si el artista ha expresado o no en cierto modo sus propios sentimientos al crear la obra de arte podría parecer irrelevante para el problema de saber *lo que* expresa la obra artística, si es que expresa algo. «La música expresa tristeza» no significa lo mismo que «El compositor expresó sus propios sentimientos de tristeza

---

[43] Richard Strauss, por ejemplo, decía: «Yo trabajo fríamente, sin agitación, sin emoción incluso; hay que ser plenamente dueño de uno mismo para organizar ese cambiante, movido, fluido tablero de ajedrez que es la orquestación.»

al escribir tal música». Si la música es triste, lo es con independencia de lo que sintiera el compositor al escribirla.

Pero ¿qué significa decir que la música es triste o expresa tristeza? Se trata indudablemente de una metáfora; porque, en el sentido literal, sólo los seres sensibles capaces de emoción pueden estar tristes. ¿Cómo puede la música ser triste, o tener o implicar cualquier otra cualidad sensible?

Una respuesta a esta cuestión —muy simple, pero sin duda equívoca— sería la de que «La música es triste» significa que «La música me hace sentir triste (a mí o a otros oyentes, a la mayoría de los oyentes o a un grupo selecto de ellos) cuando la oigo». Ahora bien, si es esto lo que significa, tenemos una palabra plenamente adecuada para expresarlo, la de *evocación*: «La música evoca tristeza en mí (o en la mayoría de los oyentes).» Pero este análisis no satisface en absoluto. Una persona puede reconocer ciertas melodías como tristes sin sentir tristeza. Si el oír la música la hiciera sentirse triste, como la pérdida de un ser querido, probablemente no desearía repetir la experiencia. En cualquier caso, el reconocimiento de la cualidad de una melodía es completamente distinto de las emociones que siente una persona cuando la oye. Puede oír una melodía alegre y aburrirse con ella. Lo que una persona siente y la cualidad que atribuye a la música son dos cosas diferentes. La tristeza de la música es fenoménicamente objetiva (es decir, sentida como si estuviese «en la música»); mientras que la tristeza de una persona al oírla (si se produce realmente) es perfectamente diferenciable de la tristeza de la música: la siente como «fenoménicamente subjetiva», como perteneciente a ella y no a la música, que sólo la evoca. No hay razón alguna para que ambos fenómenos se den a la vez. Así pues, decir que la música expresa tristeza, o simplemente que es triste, es decir algo sobre una cualidad sentida de la música misma más que sobre cómo hace sentir a los oyentes.

Ahora bien, ¿qué es esa cualidad inherente a la música? ¿Está encarnada en ella, está contenida en ella de

algún modo, o es una propiedad de la música? Resulta difícil explicar lo que quiere decirse al afirmar que una obra de arte contiene propiedades emocionales. El andante no es triste en el mismo sentido en que lo son muchas notas largas, o tiene ciertos ritmos ascendentes y descendentes. Si se produce desacuerdo en torno a su cualidad expresiva, ¿cómo podría uno defender la propia postura?

Acaso la solución más satisfactoria sea analizar el sentido básico del término «expresión», es decir, el de conducta externa que manifiesta o refleja estados internos. Cuando las personas están tristes exteriorizan cierto tipo de conducta: se mueven lentamente, tienden a hablar en tonos apagados, sus movimientos no son violentos o bruscos, ni su entonación estridente y penetrante. Pues bien, puede decirse que la música es triste cuando manifiesta estas mismas propiedades: la música triste es normalmente lenta, los intervalos entre los tonos son cortos, los tonos no son estridentes sino apagados y débiles. En una palabra, puede afirmarse que la obra de arte posee una propiedad emotiva específica cuando tiene características parecidas a las de los seres humanos cuando sienten la misma o similar emoción, el mismo humor, etc. Éste es el puente entre las cualidades musicales y las humanas que explica cómo puede la música poseer propiedades en rigor sólo poseídas por seres sensibles.

Estas mismas consideraciones pueden aplicarse a las otras artes. Podemos pretender que tal línea de un cuadro es graciosa porque se asemeja al contorno de los miembros de los cuerpos humanos y animales cuando decimos de ellos que son graciosos. La línea horizontal es descansada (en oposición a las líneas vertical o quebrada) porque el ser humano en posición horizontal se halla en actitud de reposo y de sueño, así como en una posición segura para no caerse. La línea horizontal no es intrínsecamente descansada y segura, pero lo es para los seres sujetos a la gravedad, cuya posición de descanso es la horizontal. Para los seres humanos, en cualquier caso, la conexión entre ambas cosas es universal, no está sujeta a variaciones individuales, ni siquiera a un relativis-

mo cultural. Si la línea horizontal tuviese un efecto en determinado individuo y un efecto enteramente distinto en otro, ¿cómo podría el artista creador confiar en el efecto de su obra sobre otros seres humanos? Por lo demás, esas pretensiones pueden someterse a un test. Si alguien insistiera en que un vals rápido y vivo es realmente triste y melancólico, podríamos remitirle a las características de comportamiento de las personas tristes, y probarle que cuando se hallan en ese estado manifiestan las cualidades en cuestión (i.e., las cualidades de la música triste), más que rapidez o viveza.

Así pues, las obras de arte pueden ser expresivas de cualidades humanas: una de las notas características y generales del arte consiste en que las cosas percibidas (líneas, colores, sucesiones de tonos musicales) pueden estar y están impregnadas de afecto. Así se explica que la tesis de la teoría de la expresión parezca verdadera. Puede afirmarse que la obra de arte contiene o encarna cualidades emotivas. Una pieza de música es triste, no sólo evoca tristeza. La objeción de los formalistas a la búsqueda de efectos emotivos en las obras artísticas tiene como base, al menos en parte, la errónea creencia de que el único sentido en que una obra de arte puede «ser emotiva» es en el de que evoca emociones; cuando, de hecho (en el sentido que acabamos de exponer), la cualidad emotiva es una cualidad genuina de la obra de arte.

Concluyendo, podemos constatar que, en la presentación y defensa de su tesis, la teoría de la expresión se ha vuelto en cierto modo innecesaria. Ya no es preciso decir que la obra de arte expresa cualidades emotivas; basta decir que las tiene, que es triste o encarna como propiedad la tristeza.

II.5.3. *El arte como símbolo*

Algunos filósofos del arte, yendo más lejos que la teoría de la expresión, han formulado la *teoría de la significación,* según la cual el arte se describe más propia-

mente como símbolo de los sentimientos humanos que como expresión de ellos.

Para evitar la interminable polémica sobre la distinción entre signo y símbolo, nos limitaremos a hablar de los signos, dejando para otros la elección de los tipos de signos, que prefieren considerar como símbolos. En el sentido más amplio, «*A* es signo de *B* cuando *A* representa a *B* de una u otra forma». El verbo «significar» quiere decir «ser signo de»: así, las nubes significan lluvia, la nota musical (una mancha en el papel) significa el tono que ha de ejecutarse, la palabra significa la cosa que representa, el sonido del timbre significa que alguien está a la puerta. La mayoría de los signos no se parecen a las cosas que significan. Pero algunos de ellos reciben el nombre de *signos icónicos* por parecerse o asemejarse considerablemente a lo que significan. La palabra «stop» en cierto signo vial no es un signo icónico; pero sí lo es una curva orientada hacia la izquierda (para indicar que más adelante hay una vuelta hacia esa mano).

Según la teoría de la significación, las obras de arte son signos icónicos del proceso psicológico que tiene lugar en los hombres, y específicamente signos de los sentimientos humanos. La música es el ejemplo más claro, puesto que en ella está ausente el elemento representativo. La música es esencialmente cinética; al ser un arte temporal, fluye con el tiempo: se agita, salta, se ondula, se vuelve impetuosa, se eleva, titubea, se mueve de continuo. Los esquemas rítmicos de la música se parecen a los de la vida: en otros términos, son icónicos como los de la vida (de los seres vivos, desde luego). Así, por poner ejemplos evidentes, los esquemas de subidas y bajadas, crescendos y diminuendos, elevaciones graduales hasta un clímax para concluir luego [44], tienen una considerable semejanza estructural o isomorfismo con el ritmo del clímax sexual. El esquema del movimiento lento del Cuarteto número 16, Op. 135, de Beethoven es similar a la inflexión de la voz de una persona al formular preguntas y responderlas luego.

[44] Como puede verse en el «Liebestod» del *Tristán e Isolda* de Wagner.

Cierto grado de iconicidad se halla sin duda presente en muchos casos; pero el hecho de si todos los pasajes musicales son icónicos con procesos psicológicos, es otra cuestión; por no mencionar el problema de si su valor musical depende de esa iconicidad. Hay una enorme cantidad de esquemas y variaciones rítmicas, por ejemplo, en los preludios y fugas de Bach, y parecería imposible identificar el correspondiente proceso psicológico en cada caso. Puede afirmarse que los pasajes musicales son icónicos con procesos psicológicos, pero añadiendo que las distinciones son demasiado sutiles para ponerles un nombre, y que, de hecho, el lenguaje carece de términos para designar la enorme variedad de estados emotivos únicos. Este último punto seguramente es cierto, pero no prueba que cada pasaje musical sea icónico con un estado emotivo concreto; en realidad, no parece haber forma alguna de probarlo [45].

Llegados aquí, podemos plantear ya la cuestión, aún más fundamental, de si la iconicidad admitida prueba siempre que la música es un signo de procesos psicológicos, aun cuando no se diese ninguna ambigüedad en la significación. El pasaje del *Tristán,* que es icónico con el ritmo del proceso sexual, ¿es por el mero hecho de serlo signo de dicho proceso? La mutua semejanza de dos cosas —verbigracia, la de dos árboles entre sí— no convierte a una en signo de la otra. ¿Qué más se requiere para convertirla en signo?

En los signos convencionales, *A* es signo de *B* porque los seres humanos lo han querido así: una palabra significa una cosa, un sonido de timbre significa el fin de la clase, etc. En cada caso podríamos haber empleado un signo distinto para representar la misma cosa. Por otra parte, en los signos naturales existe una relación causal de cierto tipo entre *A* y *B*: las nubes son signo de llu-

[45] Sin embargo, muchos pasajes musicales parecen ser icónicos con más de un proceso psicológico, de suerte que no existe estricta correlación individual entre ellos: «Un largo crescendo, como en el *Bolero* de Ravel, puede significar una explosión de gozo o una explosión de ira» (Monroe C. Beardsley, *Aesthetics,* página 336.

via, la fiebre es signo de enfermedad, etc. No hay ningún parecido en este caso entre los términos *A* y *B*, pero se dan juntos en un orden causal y cuando conocemos este orden podemos descubrir (no inventar o imaginar) que *A* es signo de *B*.

La relación entre *A* y *B* en nuestros ejemplos de arte no es ni convencional ni causal. Hay una relación de iconicidad[46]. Pero ¿podríamos decir que esto es suficiente para convertir a *A* en signo de *B*? ¿Es suficiente la sola semejanza? La semejanza de la curva en el signo vial con la curva que más adelante se hallará en la carretera no es suficiente: existe una regla o convención que hace que cuando aparece una curva de determinada forma, signifique una curva de tipo similar (aunque no exactamente) en la carretera. Y otro tanto ocurre en la música: sin alguna indicación convencional de que cierto pasaje es un signo de determinado proceso, no hay modo alguno de establecer esa relación, porque la semejanza estructural podría extenderse a cualquier clase de procesos.

II.6. Arte y verdad

El espacio no nos permite un tratamiento más amplio de las teorías del arte actuales. Sin embargo, antes de abandonar la filosofía del arte, es importante considerar la relación del arte con otros dos conceptos: el de *verdad* y el de *bondad* (i.e., *moralidad*).

Un juicio estético no es un juicio sobre la bondad o maldad de algo en sentido moral, ni tampoco sobre la verdad o falsedad de las afirmaciones. Una obra de literatura no se considera mejor o peor estéticamente por basarse en hechos históricos, o por contener descripciones verdaderas de materias geológicas o astronómicas, ni incluso por presentarse en ella una concepción verdadera

---

[46] En los ejemplos musicales dados, la semejanza era de una relación estructural entre procesos.

de la vida [47]. En los poemas de Dante y Lucrecio aparecen concepciones del mundo opuestas; pero como observadores estéticos, no tenemos que elegir entre ellas; podemos apreciar cada concepción de la vida tal como es presentada, sin necesidad de comprometernos con ninguna. Sin embargo, las obras de arte —especialmente las de literatura— tienen cierta relación con la verdad, relación que describiremos brevemente.

II.6.1. *Proposiciones formuladas o implicadas*

Hay muchas proposiciones explícitamente formuladas en las obras de literatura, y sólo en la literatura, porque sólo ella utiliza las palabras como medio. Ahora bien, dado que toda proposición es verdadera o falsa y dado que la literatura contiene muchas proposiciones, el arte literario debe contener verdad en este sentido obvio [48].

Pero de mayor interés e importancia son aquellas proposiciones (muchas de las cuales pueden ser también verdaderas) que se hallan implícitas, en vez de ser explícitamente formuladas. La *Weltanschauung* general de una obra literaria está normalmente implícita y ha de descubrirse mediante una cuidadosa lectura de la obra.

Esto plantea de inmediato la siguiente cuestión: ¿Cuál es el sentido de «implicar» en el que las obras de literatura pueden contener proposiciones implícitas? No es en el sentido lógico habitual. Más bien, el sentido en cuestión de «implicar» o dejar entrever es probablemente el mismo en que lo utilizamos en la vida ordinaria cuando decimos, por ejemplo: «Él no dijo que ella le había rechazado, pero lo dio a entender.» La afirmación explícita no implicaba lógicamente la proposición, pero sí contextualmente. Esto significa que el empleo de esa afirmación (no la afirmación per se) en ese caso concreto, acompañado (en la expresión verbal, por supuesto) de

---

[47] Admitiendo que sea correcto describir una concepción de la vida como «verdadera».

[48] Por ejemplo, una novela sobre la vida de Napoleón contiene sin duda muchas proposiciones verdaderas acerca de su vida.

ciertos gestos y tonos de voz especiales, implicaba una proposición en el sentido de que nos permitía deducirla: nos autorizaba para inferir ciertas proposiciones que no habían sido formuladas explícitamente. De una manera más compleja, aunque no distinta en principio, muchas concepciones sobre la vida del hombre, la muerte, el amor y el entorno cósmico de la vida humana se hallan implicadas en innumerables obras de arte literarias.

Leyendo obras de literatura se pueden a veces inferir proposiciones acerca del autor: sus intenciones, sus motivos conscientes o inconscientes, su mentalidad general, sus deseos y simpatías. Estas inferencias son a menudo peligrosas [49]; pero a veces la inferencia es válida: en una novela puede inferirse qué tipo humano considera más favorablemente el autor, partiendo de la simpatía con que describe sus caracteres; o qué temas le preocupan especialmente, partiendo de la frecuencia con que los trata. Las deducciones relacionadas con los móviles del autor, especialmente con los inconscientes, son mucho menos seguras; pero con el avance de los conocimientos psiquiátricos, no hay razón alguna (en principio, al menos) para que no podamos lograrlo.

II.6.2. *Verdad para con la naturaleza humana*

En las obras de literatura, y en cierto modo también en las obras de arte visual, se representa a los seres humanos y se describen sus acciones. Incluso cuando no existe ninguna base histórica para los personajes de una obra de ficción, la crítica aplica de modo general el criterio de «fidelidad a la naturaleza humana», en la valoración de dramas y novelas. La prueba de Aristóteles sobre «cómo se comportaría, probable o necesariamente, una persona de ese tipo» (en las circunstancias dadas), ha sido aplicada al arte, al menos al arte literario, durante muchos siglos de crítica. La prueba es más o menos como sigue: ¿Podría una persona tal como la des-

[49] Sobre todo, en el caso de Shakespeare.

crita en la novela actuar, pensar, sentir o estar motivada en la forma que describe el autor y en las circunstancias que presenta? Resulta a menudo muy difícil resolver esta cuestión, sea porque nuestro conocimiento de la naturaleza humana es insuficiente, sea porque el novelista no nos ha proporcionado las claves necesarias. Pero una vez convencido el crítico de que el personaje en cuestión no se comportaría en la forma descrita por el autor, rechazará la caracterización (al menos con respecto a tal acto o motivación) como insostenible; y su juicio negativo sobre la verdad de la caracterización redundará en un juicio desfavorable de la obra. La importancia estética de la fidelidad a la naturaleza humana apenas ha sido discutida, al menos en el caso de la literatura.

Sin embargo, esta prueba de «fidelidad a la naturaleza humana» es delicada, y fácilmente puede suscitar polémica. Puede decirse, por ejemplo: «Si el personaje del tipo *T* no realiza en las circunstancias *C* la acción *A*, esto sólo demuestra que no es un personaje del tipo *T*», con lo que la prueba nunca puede tener resultado negativo. La manera de evitarlo es asegurarse de que su condición de personaje del tipo *T* se halla determinada con absoluta independencia de que realice el acto *A*; y así, si es un personaje del tipo *T*, como se demuestra por las incidencias previas de la narración, y no realiza el acto *A* en las circunstancias *C*, entonces su caracterización (al menos con respecto al acto *A*) es infiel a la naturaleza humana. Por ejemplo, si un personaje aparece descrito como empeñando su vida en la consecución de algún objetivo, y de pronto, sin ninguna explicación, deserta de él cuando está a punto de alcanzarlo, diríamos, siguiendo a Aristóteles, que no actúa como una persona de ese tipo hubiera «probable o necesariamente» actuado. Verdad es que hay personas que realizan cosas de esta clase; pero el novelista debe dejar claro, mediante la caracterización anterior, que este personaje concreto es de ese tipo. Si no lo ha hecho así, rechazaremos su caracterización (o al menos esta parte de ella) como indefendible y no convincente, siendo precisamente de la verdad de su caracterización de lo que el novelista debe con-

vencernos. Podría parecer, pues, que el mérito de una obra artística —al menos de una obra que contenga caracterizaciones, como sucede habitualmente en literatura—, depende de la verdad; no de la verdad de un sistema astronómico [50], ni de la verdad geográfica [51], ni de la verdad de la descripción que hace de los hechos históricos [52], ni siquiera de la verdad del propio sistema filosófico [53], sino de la veracidad del retrato que hace de los seres humanos.

Admitiendo que la exigencia de «fidelidad a la naturaleza humana» sea aceptada, ¿cómo se armoniza con nuestra anterior caracterización de la actitud estética? Si hemos de centrarnos sólo en la misma obra de arte, en sus relaciones internas más que externas, ¿cómo compaginar esto con cualquier exigencia de verdad, que en definitiva es la relación de lo contenido en la obra con algo externo a ella? [54]. Es precisamente este punto el que haría decir a los críticos de mentalidad formalista (como Bell) que la literatura difiere mucho de las otras artes; que la apreciación de la literatura implica «valores vitales» y las demás artes no, y que la apreciación de la literatura no es primariamente estética. Los formalistas admitirían que hay elementos de caracterización en algunas obras de arte visual —por ejemplo, en los autorretratos de Rembrandt—; pero se negarían a admitir que tal caracterización desempeñe el menor papel en nuestra apreciación estética de tales obras. En cambio, otros críticos les replicarían que la apreciación de la literatura, si bien distinta en su naturaleza, es igualmente estética y no viola las exigencias de la apreciación estética, al no ser necesario apartarse de la obra de arte para realizar

---

[50] Como en la astronomía ptolemaica utilizada por Milton.

[51] Como en Lilliput y las demás falsedades geográficas de los *Viajes de Gulliver.*

[52] Incluso un drama histórico puede ser infiel a muchos datos de la historia, cuando consideraciones formales relacionadas con el desarrollo y el clímax lo exigen, como en el caso del *Enrique IV* de Shakespeare.

[53] Como en Dante versus Lucrecio, por ejemplo.

[54] I. e., el comportamiento de los seres humanos en el mundo exterior al arte.

una comparación consciente del personaje en ella presentado con personas reales del mundo exterior. El conocimiento de la naturaleza humana, añadirían, es algo que llevamos con nosotros a la obra de arte, lo mismo que cuando tenemos la habilidad de reconocer ciertos objetos como árboles y casas en las obras pictóricas representativas; y este reconocimiento no es más opuesto a la apreciación estética en un caso que en otro.

II.7. Arte y moralidad

El juicio estético no es un juicio moral; y el valor de una obra de arte en cuanto objeto estético no tiene nada que ver con su valor de edificar a los lectores o mejorar su carácter moral, que pueden ser efectos de la lectura de obras artísticas, pero sin que los tengamos en cuenta al juzgar buena una obra de arte. Sin embargo, como en el caso de la verdad, puede existir entre arte y moralidad una relación digna de ser considerada. En todo caso, se han dado varias posturas históricas diferenciables sobre la relación entre los valores estético y moral, que analizaremos brevemente:

A) La *concepción moralista* del arte se remonta a la *República* de Platón, y tiene su más vigorosa defensa moderna en *¿Qué es el arte?,* de Tolstoi; es la concepción oficial del Gobierno soviético, y la defienden consciente o inconscientemente la mayoría de los profanos. Según ella, el arte es la criada de la moralidad: admisible e incluso deseable cuando promueve la moralidad (presumiblemente la moralidad «verdadera» o «aceptable»), pero inadmisible e indeseable en caso contrario. El arte puede transmitir al pueblo ideas heterodoxas; puede turbarlo e intranquilizarlo y, puesto que acentúa la individualidad y el desviacionismo más que la conformidad, puede resultar peligroso y socavar las creencias que (piensan) sirven de base a nuestra sociedad. En consecuencia, el arte es (y debería ser, según esta concepción) algo que han de mirar siempre con recelo los guardianes del orden establecido. Cuando el arte no afecta mayor-

mente al pueblo, se considera un placer inocuo, un lujo, una evasión; pero cuando le afecta, se convierte en algo insidioso y hasta subversivo, que perjudica a la infraestructura de nuestras creencias y actitudes sociales más estimables.

B) Una concepción del arte exactamente contraria a ésta es la del *esteticismo,* según el cual la moralidad es la criada del arte, y no al revés. Para esta concepción, la experiencia del arte es la suprema experiencia accesible a la humanidad, y nada debería interferirla. Si entra en conflicto con la moralidad, tanto peor para la moralidad; y si las masas no saben apreciarlo o no admiten la experiencia que les ofrece, tanto peor para las masas [55]. La intensidad vital de la experiencia estética es el supremo objetivo de la vida; por encima de todo, deberíamos aspirar a «arder en una hermosa hoguera», por decirlo con la célebre expresión de Walter Pater. De ahí que, si se dan algunos efectos en el arte moralmente indeseables, esto no supone nada en comparación con la suprema experiencia que sólo el arte puede darnos.

Muy pocas personas se arriesgarían a ir tan lejos. Incluso los más ardorosos y entusiastas amantes del arte no se atreverían a decir que el valor del arte es exclusivo, o que tiene el monopolio sobre todos los demás valores. Puede ocurrir que la experiencia de las obras de arte sea la suprema experiencia accesible a los seres humanos; pero no es la única accesible, y tenemos que considerar otras. Los valores estéticos, aunque muy superiores a lo que la mayoría de la gente piensa, son no obstante unos pocos entre muchos. Siendo así, difícilmente podemos comportarnos como si los demás valores no existiesen. Por eso, debemos considerar la relación de los valores estéticos con los otros valores que nos ofrece la vida.

C) Esto nos lleva a una tercera postura, sin duda más defendible que las dos extremas antes mencionadas,

---

[55] Cuando el yerno de Mussolini se entregaba a exaltaciones líricas en su descripción de la belleza de una bomba que explota entre una multitud de etíopes inermes, estaba llevando a su último extremo la concepción esteticista del arte.

y que, a falta de un término más adecuado, podemos denominar *interaccionismo*. Según esta concepción, los valores estéticos y morales tienen distintas funciones que realizar en el mundo, pero no actúan independientemente unos de otros: de hecho, el arte y la moralidad están íntimamente relacionados, y ninguno de los dos actúa plenamente sin el otro. Con este supuesto, veamos cuáles son algunas de esas interacciones. Será más conveniente considerar primero la relación del arte literario con la moralidad, porque en este caso la relación es más obvia.

A veces la literatura da una lección, señala una línea moral o transmite un mensaje que nos es muy importante aprender; y así, puede ponerse directamente al servicio de la moralidad. Incluso el gran arte puede a veces ser didáctico [56]. Quienes elogian el arte por sus lecciones morales no siempre están equivocados; pero si ésta es la única razón de su elogio, están sacando del arte mucho menos de lo que puede ofrecerles. Echando mano de una comparación que usa Clive Bell en otro contexto, los didactistas en arte cortan troncos con una navaja, o utilizan el telescopio para leer el periódico. El telescopio, con cierta dificultad, puede utilizarse para eso, pero no es ésta su finalidad; y si alguien lo usa con este único fin, lo está empleando para realizar un trabajo que otro objeto mucho menos costoso podría realizar mucho mejor. El arte puede sin duda enseñar, pero generalmente no de forma explícita [57]. La diversidad de situaciones presentadas, las caracterizaciones humanas, las crisis y luchas por las que atraviesan los personajes, estas solas cosas, cuando se presentan ante nosotros en toda su viveza y complejidad, son suficientes para producir efectos morales. Si no fuese así, el autor hubiera hecho mejor escribiendo un ensayo o un tratado.

Pero ¿cómo puede entonces el arte producir efectos morales si no formula ninguna afirmación moral con-

[56] Por ejemplo, *La Divina Comedia* de Dante o *El paraíso perdido* de Milton.

[57] Como dice John Dewey en su *Art as Experience,* el arte enseña como enseñan los amigos y la vida: no con palabras, simplemente siendo.

creta? Lo hace presentándonos personajes en situaciones (generalmente de conflicto y crisis) a menudo más complejas que nuestras propias experiencias cotidianas. Reflexionando sobre los problemas y conflictos de tales personajes, podemos enriquecer nuestras propias perspectivas morales; podemos aprender de ellos sin necesidad de experimentar en nuestra vida personal esos mismos conflictos y sin tener que tomar las mismas decisiones; porque en el arte podemos contemplar sus situaciones con un desprendimiento que raras veces conseguimos en la vida real, cuando nos vemos inmersos en la corriente de la acción. La literatura es a menudo un poderoso estímulo de la reflexión moral, porque presenta la situación ética en su contexto total, sin omitir nada importante, siendo esto de todo punto necesario para tomar las propias decisiones morales.

Ya hemos expuesto nuestro concepto en torno a la importancia de la literatura, que va considerablemente más allá del mero didactismo; pero aún podemos ir más lejos. El principal efecto moral de la literatura radica sin duda en su capacidad única de estimular la imaginación [58]. A través de la gran literatura nos sentimos transportados, más allá de los confines de nuestra vida diaria, a un mundo de pensamientos y sentimientos más profundo y variado que el nuestro, donde podemos participar en las experiencias, reflexiones y sentimientos de personas muy alejadas de nosotros en el tiempo y en el espacio. Mediante el ejercicio de la imaginación comprensiva, el arte, más que predicar o moralizar, tiende a revelar la común naturaleza humana que existe en todos los hombres tras la fachada de doctrinas divisorias, y por este camino tiende a unir a la humanidad más eficazmente que las propias doctrinas. Esta es, en expresión de Dewey, la influencia «fermentadora» del arte.

Para que una obra de arte, pues, produzca efectos mo-

---

[58] La defensa que Shelley hace de esta postura en su ensayo «A Defense of Poetry», sigue teniendo vigencia en nuestros días. «La imaginación —escribió Shelley— es el gran instrumento de la bondad moral, y la poesía contribuye a este efecto actuando sobre las causas.»

rales, no es necesario que nos presente un sistema de moralidad. No precisa hacerlo en absoluto; de hecho, su fuerza moral es probablemente mayor cuando nos presenta, no sistemas, sino personajes y situaciones caracterizados convincentemente y descritos con viveza, de suerte que a través de la imaginación podamos observar sus ideas y compartir sus experiencias.

Por último, ¿qué decir de los efectos sobre las personas de la lectura, audición o contemplación de obras de arte? La teoría aristotélica de la *catarsis* fue la primera de una larga serie de concepciones que atribuyeron valor moral al consumo de obras artísticas, aunque esta teoría se limitó a la sola tragedia dramática. Según ella, el arte actúa como catarsis emocional, como purga de las emociones. En el transcurso de nuestra vida diaria se generan ciertas emociones [59] contra nuestra voluntad y que desearíamos eliminar; pues bien, el arte es el agente que nos ayuda a lograrlo. Presenciando un drama fuerte o escuchando un concierto coral, podemos «deshacernos» de esas emociones, en vez de dejarlas enconarse dentro de nosotros o desviarlas hacia nuestros compañeros.

Indudablemente, esta concepción es algo grosera a la luz de la psicología moderna. Por otro lado, considera el efecto del arte como una liberación de algo indeseable, más que como resultado positivo de algo deseable. Sin embargo, apenas puede negarse que la experiencia de leer, contemplar u oír una obra de arte produce un desahogo y descanso especial, una liberación de internas turbulencias. Esto no significa únicamente que durante algunas horas podamos echar en olvido nuestras inquietudes: cualquier tipo de diversión, incluida la droga, puede conseguir también este objetivo. El gran arte no sólo proporciona al hombre un descanso o interrupción en el curso de su vida trepidante, al término del cual se sentirá lo mismo que antes: en el acto mismo de concentrar nuestras energías sobre un objeto estético, nuestro estado espiritual mejora; hay un alivio en la tensión

[59] No necesariamente limitadas a las aristotélicas de la piedad y el miedo.

y una especie de iluminación interior que no existía anteriormente. El efecto incluye una agudización de nuestras sensibilidades [60], un refinamiento de nuestras capacidades de cara a la discriminación perceptiva y emotiva, una facilidad para reaccionar más sensiblemente al mundo que nos rodea.

Todos éstos pueden denominarse *efectos morales del arte,* y tienden a probar que el arte y la moralidad, lejos de oponerse, son complementarias. Sin embargo, puede haber ocasiones en que choquen: cuando, como se ha dicho a menudo, una obra de arte produce un efecto moral deletéreo, y uno se ve en la presión de elegir entre los valores estético y moral, al no poder compaginarse ambos. Esto plantea el problema de la censura en las artes. El problema de cuáles son los efectos reales de las obras artísticas es complejo, habida cuenta de la diversidad de respuestas entre observadores y lectores [61]. En cualquier caso, es difícil concebir una gran obra de arte como algo moralmente censurable, si uno la contempla desde la perspectiva estética; esta tarea requiere tanta atención, que excluye cualesquiera efectos marginales pretendidamente indeseables [62]. La fuerza estética de una obra de arte tiende a paralizar cualesquiera incipientes tendencias «inmorales». La forma estética de abordar una obra de arte es incompatible con cualesquiera efectos prácticos globales que pueda tener, como el impulsar al lector u observador a cometer crímenes o a proponerse cambiar el mundo. Generalmente, quienes critican la obra de arte sobre la base de principios morales no la

---

[60] «Consciencia agudizada», era la expresión de Edith Sitwell para designar el efecto de la poesía.

[61] Algunas personas se sienten tan afectadas por la desnudez de una estatua, que no pueden contemplarla estéticamente; mientras otras no se distraen con eso en absoluto.

[62] Si uno contempla el *Ulises* de James Joyce como un todo complejo que es, los pasajes que algunos lectores encuentran escabrosos, resultan algo insignificante; quedan perdidos en la unidad total de la obra de arte; hasta el punto de que el más severo crítico de la novela apenas podría afirmar que la obra, tomada en conjunto, sea moralmente censurable.

abordan ni según la intención del artista ni en la forma en que puede resultar más provechoso hacerlo.

Aun en el caso de obras de arte de segunda fila y de personas no demasiado estéticamente sensibles, los efectos «inmorales» del arte han sido exageradamente abultados[63]. No hay prueba alguna de que los lectores de novelas de crímenes y detectivescas tiendan a cometer los atropellos que leen. De hecho, tales relatos pueden operar en forma contraria: una lectura ayuda con frecuencia al individuo a descargar inocentemente, a través de la experiencia de la novela misma, unas tendencias que, de no liberarlas, podrían haber resultado incómodas o peligrosas. Ni hay prueba tampoco de que los criminales que leen determinado libro cometan sus crímenes por haberlo leído; las raíces del crimen son mucho más profundas. Una tendencia criminal, si está ya presente, puede verse reforzada por la lectura de un libro; pero puede también descargarse (sustitutoriamente) a través de su lectura. En consecuencia, si el libro desapareciese, todos los lectores reales y potenciales se verían privados de él, y los pretendidos buenos efectos morales no se producirían tampoco: un mal negocio, sin duda.

Estas consideraciones empíricas sobre los efectos de las obras de arte podrían alargarse indefinidamente. Pero aun admitiendo que ciertas obras de arte produzcan malos efectos morales, subsistiría la cuestión: ¿Han de ser eliminadas o censuradas por ello? Aquí está en litigio el principio mismo de la censura. ¿Puede un grupo de seres humanos arrogarse el derecho de juzgar a otros grupos más amplios y de decirles lo que pueden o no pueden leer o contemplar? Cabe aún proponer casos de mayor fuerza para responder negativamente:

Primero, ¿con qué derecho actúan los censores? Son tan limitados y falibles como los censurados, y no hay garantía alguna de que sean mejores guardianes morales que el pueblo al que dicen proteger.

Segundo, ¿mejora realmente la estatura moral de los

---

[63] Ver Jerome Frank, «Obscenity and the Law», en Marvin Levich, ed., *Aesthetics and the Philosophy of Criticism,* pág. 418.

individuos adultos al impedirles hacer una elección, incluso una mala elección? La libertad de enfrentarse a una gran variedad de ideas y opiniones, ¿no es esencial para la preservación de una sociedad libre? Pues bien, esa elección se les niega al prohibir un libro o una película.

Tercero, la aprobación de la censura es probablemente contraproducente para la persona que la aprueba. Los censores, una vez nombrados, tienden a actuar según sus prejuicios individuales, sin prestar atención a los deseos de quienes originalmente los nombraron. La persona que desea ver prohibidas ciertas obras de arte solamente, al advertir que en lugar de ellas se han prohibido otras (incluidas algunas a las que quisiera tener acceso), ha pedido de hecho el tratamiento que está recibiendo, al admitir el principio de la censura en primer lugar.

II.8. La definición de arte

Es preciso decir una palabra final sobre el concepto mismo de arte. La palabra «arte» y la expresión «obra de arte» han sido empleadas muchas veces en las páginas que anteceden y, sin embargo, no las hemos definido aún con precisión. Hemos señalado ya una *condición negativa,* a saber, que lo no hecho por mano del hombre (o, en todo caso, lo no hecho por seres sensibles) puede constituir un objeto estético, pero no debe clasificarse como arte; y también hemos mencionado otra *condición positiva,* a saber, que en el caso de las bellas artes (en cuanto opuestas a las artes útiles), la función primaria es estética.

Estos criterios ofrecen, sin duda, una pequeña base para distinguir el arte bueno del malo; pero es dudoso el que una definición de arte deba hacer tal distinción (la definición habría de ser neutral con respecto al valor)[64] La confusión se debe, en gran parte, a no haber

[64] Como lo es también el que una definición de «carretera» deba distinguir entre carreteras buenas y malas.

distinguido entre *definiciones neutrales* y *definiciones de valor*[65].

Sería comparativamente fácil definir términos como «música», «pintura», «escultura» y otros relacionados con las artes concretas, a través de la naturaleza de los diversos medios que utilizan[66]. Pero en el caso del arte como concepto general, es dudoso el que cualquier formulación más rigurosa que la dada anteriormente, resulte satisfactoria. En todo caso, la mayoría de las definiciones dadas excluyen algunas cosas que deberíamos llamar arte (al menos, tal como se usa este término en el discurso ordinario), o incluyen algunas otras que no desearíamos llamar así:

a) «El arte es una expresión del sentimiento a través de un medio»; pero ¿es el arte realmente expresión del sentimiento?[67]. ¿Es siempre el «sentimiento» lo «expresado»? ¿Y es cualquier medio un medio artístico?[68].

b) «El arte es una exploración de la realidad a través de una presentación sensible»; pero ¿en qué sentido es una exploración? ¿Se relaciona siempre con la realidad, y en caso afirmativo, en qué sentido? ¿Y de qué manera son las palabras de un poema presentaciones sensibles?

c) «El arte es una re-creación de la realidad»; pero ¿es todo arte una re-creación de algo, incluida la música?[69]. ¿Y en qué sentido se refiere la música a la realidad?

Tales definiciones prejuzgan las respuestas a muchas

---

65 Por ejemplo, a no haber distinguido entre las definiciones de arte y las opiniones del escritor sobre lo que constituye el buen arte.

66 Naturalmente, pueden darse muchas otras artes en el futuro de las que hoy no tenemos la menor idea.

67 Como nos preguntábamos al discutir la teoría del arte como expresión.

68 Por ejemplo, cuando un niño manifiesta su rabia pateando en la arena, ¿es esta arena un medio artístico?

69 Cabría pensar que la música es la creación de algo, es decir, de una serie de relaciones tonales que jamás habían existido en ese orden antes que el compositor las crease.

cuestiones difíciles y suscitan bastantes más problemas de los que resuelven.

Incluso «definiciones más elaboradas», como la de DeWitt Parker en su ensayo «The Definition of Art», están sujetas a parecidas críticas. Según Parker, hay una serie de condiciones, cada una de las cuales es necesaria y todas ellas juntas son suficientes para que algo pueda llamarse obra de arte:

1. Ha de ser fuente de placer a través de la imaginación. En la vida diaria, el deseo se ocupa de objetos reales y se satisface mediante una serie de actos conducentes a una meta que implica interacción con el entorno; pero en el caso del arte, el deseo se aplaca en la presente experiencia dada.

2. El objeto ha de ser social: ha de implicar un objeto físico real públicamente accesible, que pueda ser fuente de satisfacción para muchas personas en repetidas ocasiones; no puede ser un sueño, una ilusión, un mechón de pelo o una medalla de victoria, que satisface sólo al poseedor o a algunos amigos. La satisfacción derivada de la obra se debe, en parte, al conocimiento de que otros la disfrutan también, de que la experiencia de ella es compartida.

3. Todo arte ha de tener una forma estéticamente satisfactoria: armonía, esquema, diseño. En torno a esto pueden suscitarse muchas cuestiones, tales como: ¿Es una definición de arte o un intento de describir las buenas obras de arte? (La referencia a que sea «satisfactoria» parecería indicar que se trata de esto último.) ¿Es necesario que la facultad creadora del artista se encarne en algún objeto públicamente accesible? Croce y los idealistas piensan de otro modo: sostienen que la obra de arte «real» sólo está presente en la mente del artista, incluso antes de que haya puesto la pluma sobre el papel o la pintura sobre el lienzo, con tal de que su visión de la obra de arte sea concebida enteramente en el medio artístico. Hay también dificultades en torno al sentido en que la música, por ejemplo, es un «objeto públicamente accesible». ¿Existe incluso cuando no es interpretada? Mientras exista la partitura musical, que no es la

música, ésta puede ser nuevamente interpretada; pero la segunda interpretación puede sonar de forma distinta que la primera, y ¿qué margen de diferencia puede haber sin que deje de ser el mismo «objeto públicamente accesible»? La satisfacción que se experimenta en una obra de arte, ¿debe depender realmente del conocimiento de que también otros experimentan satisfacción en ella? Si las obras de arte hubiesen sido accesibles a Robinson Crusoe habría podido disfrutarlas más a causa de su soledad. En la definición de Parker parece que tenemos una afirmación de lo que el autor piensa que debería ser el arte, en vez de una definición de lo que constituye el arte realmente.

Una vez cuidadosamente distinguida la cuestión de «¿Qué es el arte?» de la cuestión de «¿Qué es el buen arte?», parece que esta última pregunta es la más interesante. En todo caso, ha sido objeto de muchas viejas controversias en áreas tales como ¿Qué es la belleza? ¿Hay patrones de valor estético? ¿Cómo puede distinguirse una obra de arte buena de otra mala? Volvemos, pues, al problema del valor estético; y puesto que éste incluye todos los objetos estéticos, tanto en la naturaleza como en el arte, el problema no se limita al campo de la filosofía del arte.

III. El valor estético

«La verdad, la bondad y la belleza» constituyen la principal tríada de conceptos con que tradicionalmente se consideró que había de enfrentarse la filosofía. Sin embargo, sea lo que fuere de los otros, la *Belleza* ha sido siempre competencia de la teoría estética; aunque también lo ha sido la verdad, en la persuasión de que la estética debía presentar la verdad en torno a la belleza. No obstante, formular la pregunta de «¿Qué es la belleza?» en el sentido en que la palabra «belleza» se utiliza hoy, sería formular una pregunta demasiado limitada, porque aspiramos a proponer cuestiones de valor con respecto a todos los objetos de la experiencia estética. La palabra «belleza» tiende a implicar la connotación de algo agradable a la vista o al oído; y puesto que las obras de literatura son (como observábamos anteriormente) artes ideo-sensoriales más que sensoriales, no quedan incluidas fácilmente en esa clasificación [70]. Incluso en el arte visual y auditivo no todas las obras a que atribuimos valor estético pueden considerarse bellas [71]. Las obras de arte pueden impresionarnos profundamente, reorientar nuestras ideas o nuestros sentimientos, conmover-

[70] «Una bella pintura» suena bastante bien, pero no «una bella novela».

[71] Podemos, por ejemplo, considerar el *Guernica* de Picasso como una obra de gran valor estético; pero algunos de sus admiradores pueden pensar que no agrada a la vista, siendo la palabra «bella» demasiado pálida en este caso.

nos o aturdirnos, pero no necesitamos encontrarlas agradables; y, sin embargo, es esta cualidad hedonista la ordinariamente connotada cuando denominamos a algo «bello». En las reflexiones que siguen, utilizaremos ocasionalmente el término «bello» cuando parezca apropiado hacerlo; sin embargo, cuando lo hagamos, lo emplearemos como sinónimo de «valor estético», no en el sentido más estricto de asociado con la cualidad agradable. La expresión «valor estético» se refiere al concepto más general, y, en consecuencia, nuestra pregunta es: «¿Qué es el valor estético?» ¿Qué se entiende al atribuir valor estético a un objeto?, ¿en qué nos basamos?, y ¿cómo puede defenderse la pretensión de que algo posee valor estético?

La clasificación tradicional de las teorías del valor estético en «subjetivistas» y «objetivistas» es natural:

a) *Una teoría del valor estético es objetivista* si sostiene que las propiedades constitutivas del valor estético, o que hacen estéticamente valioso un objeto, son (en cierto sentido bastante estricto) propiedades del mismo objeto estético.

b) *Una teoría es subjetivista* si defiende que lo que hace a algo estéticamente valioso no son sus propiedades, sino su relación a los consumidores estéticos [72].

III.1. Teorías subjetivistas

Afirmaciones tales como «Cuando digo que algo es bello, quiero decir que me gusta» y «La belleza es algo subjetivo: una cosa es bella para ti si te agrada, y no es bella para mí si no me agrada», son claramente subjetivistas. El sujetivismo en teoría estética, aunque puede presentarse considerablemente más sofisticado que en las afirmaciones anteriores, defiende tenazmente que no se dan en los objetos estéticos propiedades realizadoras de belleza, sino sólo diversas reacciones ante ellos; y que

[72] Como el que les guste, les agrade, les provoque experiencias estéticas en respuesta a él, etc.

la atribución de valor estético sólo puede hacerse válidamente cuando el observador reacciona en determinada forma al objeto. Con otras palabras, la belleza es siempre una característica «para ti» o «para mí». «Esto es bello para mí» carecería de sentido si la belleza fuese una característica objetiva de las cosas, como la forma cuadrada; al igual que «Esto es cuadrado para mí» carece de sentido, salvo en el caso de que sólo se pretenda decir «Esto me parece cuadrado». Pero las expresiones «Esto es interesante para mí» y «Esto es extraño para mí» sí tienen sentido, porque el interés y la extrañeza son características no objetivas. Cuando el crítico denomina bella a una pintura, se está refiriendo a alguna relación entre él mismo y el objeto estético; generalmente, a la relación de gustarle o agradarle estéticamente.

La teoría subjetivista más simple, que tiene cierto atractivo superficial pero es indudablemente errónea, es la de que cuando uno dice «*X* tiene valor estético», sólo afirma «Me gusta *X* estéticamente» o «Siento una experiencia estética como respuesta a *X*». Tales juicios son, por supuesto, meramente autobiográficos: nos dicen algo sobre el observador estético y describen su estado mental. De hecho, la mayoría de los estéticos dirían que son afirmaciones del gusto o la preferencia personal, y en modo alguno juicios estéticos. «Me gusta» es algo muy distinto de «Pienso que es (estéticamente) bueno». A una persona puede agradarle una pintura sin considerarla buena, y puede también considerarla buena sin que le agrade realmente: puede tener algún punto ciego con respecto a la apreciación de ese tipo de pintura, y puede ser perfectamente consciente de su deficiencia al respecto. «Me gusta» y «Pienso que es bueno» no son expresiones sinónimas, ni siquiera en el habla común.

Hay muchas otras objeciones a la postura subjetivista; la principal tal vez sea que hace imposible el desacuerdo en materia estética. Si alguien dice «*X* es bueno», y otro replica «*X* no es bueno», pretendiendo el primero decir «Me gusta *X*» y el segundo «No me gusta *X*», no hay ningún tipo de desacuerdo entre ambos. Las dos afirmaciones son probablemente verdaderas; ninguno de ellos

miente sobre su agrado o desagrado. Ninguna de las afirmaciones es considerada por uno verdadera y por el otro falsa; situación que debe producirse, al menos, si el término «desacuerdo» posee un significado distintivo. De ser correcto el análisis hecho, la réplica adecuada a «*X* es bueno» sería «No, mientes, ¡en realidad *no* te agrada! ». Ésta sería indudablemente la réplica adecuada si uno estuviese poniendo en entredicho la afirmación autobiográfica del otro, pero no si pusiera en duda su juicio estético.

Tal vez la razón principal de que este análisis autobiográfico de «*X* es bueno» se acepte tan a menudo sin ulterior reflexión, sea el que la persona confunde el significado de una frase con sus condiciones de empleo. Una persona no diría generalmente (aunque, como hemos visto, podría decirlo alguna vez) que una obra de arte es buena si no le agradase también de algún modo, o si no pensara que podría agradarle si cambiasen algunas condiciones. Pero esto no implica que cuando dice que algo es bueno, sólo pretenda decir que le gusta. Lo que una persona quiere decir con una afirmación y las condiciones bajo las cuales la formula son dos cosas distintas.

Para superar algunas de estas dificultades, cabría adoptar la *postura «sociológica»* de que «*X* es (estéticamente) bueno» significa, no que a quien lo afirma le agrade estéticamente *X*, sino que agrada también a la mayoría de la gente. En torno a esto podría haber realmente desacuerdo, susceptible de resolverse llevando a cabo un sondeo para saber qué obras de arte prefiere la mayoría de la población. Dicho sondeo establecería un genuino desacuerdo; pero, desafortunadamente para la teoría, sería un desacuerdo sobre lo malo. Una cosa es discutir sobre lo que prefiere la mayoría de la gente y otra muy distinta hacerlo sobre si las obras de arte son buenas. Una persona que se pronuncia con entusiasmo en favor de cierta obra de arte, no sería disuadida de su entusiasmo por saber que la mayoría piensa lo contrario. El hecho de que la mayoría prefiera *A* a *B*, no nos dice nada sobre *A* o *B*, sólo nos dice que es más numerosa la gente que prefiere *A* que la que prefiere *B*. Pero ¿no

puede equivocarse en esto la mayoría, como puede hacerlo en cualquier otra cosa?

Se podría intentar subsanar este defecto especificando que en el sondeo sólo se tienen en cuenta las respuestas de cierta clase de personas. Así, «*X* es bueno» significa que «A la mayoría de los mejores críticos les agrada». Pero ¿quiénes son los mejores críticos?

El problema podría orillarse eliminando la palabra «mejores», y especificando las calificaciones concretas de los críticos cuyo voto ha de tenerse en cuenta. Así, se podría decir que el crítico en cuestión debe poseer larga experiencia del medio artístico que va a juzgar; que ha de ser versado en historia del arte, pues de esto se trata; que ha de ser experto en el tratamiento del medio; que a la hora de juzgar no ha de ser molestado o distraído de cualquier forma que fuere, sino que ha de hallarse «en una actitud mental sosegada»; que debe (aparte de su experiencia en este campo) estar dotado de «sensibilidad estética», etc. Pero todas estas exigencias resultan difíciles de definir, y cada una de ellas es fácilmente cuestionable. Numerosos críticos han demostrado una excelente capacidad para apreciar el valor estético de una obra, sin ser historiadores expertos ni estar apenas familiarizados con problemas técnicos, como el de la química de la pintura o el del modelado del bronce. Por otra parte, el interés por los detalles técnicos y de elaboración deriva muy a menudo del placer sentido ante el objeto estético. Algunos se consideran más perceptivos en una actitud mental excitada en vez de tranquila; y no parece haber forma de determinar exactamente quién posee el raro don de la «sensibilidad estética».

Podría dar la impresión de que tales exigencias nos dicen más sobre el crítico de arte que sobre la obra artística. Si nosotros sabemos que la mayoría de los críticos, incluso los que superan ciertos tests (que, según acabamos de ver, resultarían muy difíciles de especificar), están a favor de cierta obra de arte, ¿se sigue necesariamente de esto que la obra de arte es buena? [73].

[73] La mayoría de los críticos de arte contemporáneos de El Greco no valoraron sus pinturas por encima de las de sus coe-

Cabría, naturalmente, llevar más lejos la clasificación diciendo que *X* es bueno si agrada a la mayoría de los críticos (que superen ciertos tests) de todas las épocas, o si les hubiese agradado analizarlo cuidadosamente después de cierto tiempo. Esto habría permitido puntualizar muchos juicios indebidamente precipitados o superficiales, y (superando circunstancias condicionantes) prestar atención a obras de arte de diferentes tiempos y lugares que algunos críticos nunca pudieron observar. Pero, aun en esta forma atenuada, es todavía la reacción del crítico lo que estamos describiendo, y no la misma obra de arte. Podría parecer que las dos afirmaciones «*X* es una buena obra de arte» y «A la mayoría de los críticos que superan las calificaciones *A, B* y *C* les agrada *X*», o «les habría agradado si hubiesen tenido la oportunidad de verla y examinarla cuidadosamente después de algún tiempo», son lógicamente distintas. Aun cuando, con respecto a una misma obra de arte, las dos afirmaciones fuesen siempre verdaderas a la vez o falsas a la vez, no se seguiría que signifiquen lo mismo; sería un caso de equivalencia lógica sin identidad de significado. Siempre parece haber una diferencia de significado entre una afirmación sobre el mérito de una obra de arte y otra afirmación sobre el veredicto de quienes la juzgan.

III.2. Teorías objetivistas

A diferencia de las teorías subjetivistas, las teorías objetivistas postulan, como todos tendemos a admitir en definitiva, que cuando atribuimos valor estético a una obra de arte estamos atribuyendo valor a la obra misma. Estamos diciendo que tiene «valor estético», y que este valor se basa en la misma naturaleza del objeto, no en el hecho de que a la mayoría de los observadores (o a los observadores de cierta clase) les guste o les agrade.

---

táneos; aunque hoy estamos seguros de que la obra de El Greco supera con mucho a la de aquéllos. ¿Qué prueba esto en torno a la obra de El Greco, sino que no fue debidamente valorada en su propia época?

El que les agrade sería consecuencia del hecho de poseer valor estético; pero la atribución de valor no consiste en el hecho de que la obra agrade a cualquier crítico u observador. Lo que una obra de arte exige del observador, es un juicio ponderado de su mérito; y este juicio se basa únicamente en las propiedades de la obra, no en las cualidades del observador o en su relación a ella.

¿Hay alguna propiedad o serie de propiedades que constituya valor estético? ¿Hay alguna serie finita de propiedades *A, B, C... N* que, si están presentes, garantizan que el objeto estético es bueno, y si no lo están garantizan que no lo es?

Una postura en torno a esto asegura que existe una propiedad común a todos los objetos estéticos que puede hallarse presente en diversos grados (por ejemplo, la claridad o intensidad); pero de forma que su grado de presencia confiere a la obra el valor estético que posee. Esta propiedad se denomina generalmente «belleza».

Cabe, no obstante, preguntar: ¿Qué es lo que constituye la belleza y cómo reconocer su presencia? A esto se responde a menudo que la belleza es una propiedad simple, inanalizable, cuya presencia sólo puede ser intuida, pero no determinada a través de tests empíricos: «La belleza es directamente aprehendida por la mente, de igual modo que es aprehendida la figura» [74]. Lo cual no hace sino suscitar nuevas cuestiones. Generalmente estamos de acuerdo en cuanto a la figura de un objeto, y si no lo estamos, podemos someter nuestras concepciones a pruebas empíricas; sin embargo, no nos pone mos tan fácilmente de acuerdo sobre si un objeto es bello, y, si no lo conseguimos, ¿cuál será el paso siguiente? Podemos decir, naturalmente, que una de las partes en litigio está equivocada, pero no hay modo alguno de determinar quién está en el error, puesto que la propiedad en cuestión no es empíricamente verificable, sino que sólo puede ser intuida: y es un hecho notorio que las personas tienen intuiciones conflictivas. En cuanto a esto, todo lo más que parecemos capaces de

---

[74] C. E. M. Joad.

decir es: «Ahora acaba la argumentación y empieza la lucha.»

A menos que tengamos alguna clave sobre cómo resolver las controversias en torno al valor estético, este concepto resulta inútil. Pero es realmente difícil llegar a un criterio válido y verdadero, porque las propiedades de los objetos estéticos que los críticos citan son muy variadas y difieren considerablemente de un medio artístico a otro. El empleo de colores que motiva el elogio tributado por un crítico a una obra pictórica y el empleo de ciertos tipos de orquestación y colorido total en una obra de música, deben limitarse a esos medios artísticos, y no pueden servir de criterios generales para valorar cualquier obra de arte, y mucho menos todos los objetos artísticos. Incluso la utilización de una imaginería rica que se considera suficiente para elogiar un poema no se considera así con respecto a otro poema; el hecho de que la imaginería sea digna de elogio depende del tipo de poema y del contexto total del pasaje. Por lo que se refiere al juicio estético, hasta tal punto depende del contexto, que resulta difícil, si no imposible, aislar cualquier característica de una obra de arte y decir que, cuando se halla presente, la obra es buena, o incluso que es mejor de lo que hubiera sido sin ella.

Sin embargo, ha habido algunos intentos de señalar ciertos criterios que permitan emitir juicios sobre el valor estético; el más importante y defendible quizá haya sido el realizado por Monroe Beardsley. Según él, existen «cánones específicos» de crítica estética, y también «cánones generales»:

a) *Los cánones específicos* son aplicables a ciertos medios artísticos, o incluso a ciertas clases de obras [75] dentro de determinado medio artístico. Esos cánones difieren de un medio a otro, y también de un género a otro dentro del mismo medio; pero no entra en detalles sobre cuáles son esos cánones.

b) *Los cánones generales,* sin embargo, son aplica-

[75] Por ejemplo, la tragedia «versus» la comedia.

bles a todos los objetos estéticos, de cualquier tipo que sean.

Hay tres cánones generales:

1) unidad,
2) complejidad,
3) intensidad.

La unidad y la complejidad ya las hemos tratado en nuestra primera sección sobre la forma (el criterio de la «unidad en la variedad» o «la variedad en la unidad»); ahora añadiremos unas palabras sobre *la intensidad*. Es una exigencia el que la obra de arte tenga algunas cualidades generales (i.e., regionales). «Un buen objeto estético debe poseer alguna cualidad señalada, y no ser una mera no-entidad o nada. La cualidad no importa mucho: el objeto puede ser triste o alegre, elegante o tosco, blando o duro, con tal de que sea *algo*»[76]. Así, elogiar una obra pictórica porque «se halla envuelta en cierta sensación de calma y quietud eternas» es elogiarla por la intensidad de cierta cualidad global (regional); elogiarla por estar realizada a gran escala o por ser útil y rica en contrastes, es elogiarla por su complejidad; y elogiarla por estar bien organizada o por ser formalmente perfecta, es elogiarla por su unidad. Estos tres atributos juntos constituyen las propiedades «fautoras de bondad» de los objetos estéticos. Una obra de arte puede ser mejor que otra, y al mismo tiempo poseer menos de una de esas propiedades, con tal de tener más de las otras. La valoración de una obra de arte, por lo que atañe a los cánones generales de la estética, está en función de esas tres propiedades juntas; y cualquier base de tipo general para el elogio (es decir, aplicable a todos los objetos estéticos) cae bajo uno u otro de los tres criterios mencionados[77].

Ahora bien, dentro de una perspectiva objetivista hay todavía otra forma de analizar el concepto de valor estético. No se necesita mencionar ninguna propiedad es-

---

[76] Beardsley, *Aesthetics,* pág. 463.

[77] Esta concepción aparece extensamente defendida en el capítulo 10 de la *Aesthetics* de Beardsley.

pecífica de un objeto estético, sino sólo su capacidad para producir una respuesta estética [78]. Según esta concepción, los objetos hechos por el hombre, y también algunos objetos naturales, entran en lo que se denomina «function-classes», dependientes de la función que mejor cumplen tales objetos. Una silla es primariamente para sentarse en ella, una llave inglesa es primariamente para apretar tuercas, etc. No porque los fabricantes de esos objetos los hicieran con tal fin, ya que sus propósitos pueden haber fallado, sino porque realmente es la función que mejor desempeñan. Las obras pictóricas, los poemas y las sinfonías desempeñan primariamente la función de recompensar la atención estética de quien los contempla, lee o escucha. Decir «Esto es un buen *X*», equivale a decir «Esto es un *X*, y hay una función que *X* desempeña perfectamente». Una buena obra de arte es la que evoca una experiencia estética en sus admiradores, y, en consecuencia, es un buen instrumento para el logro de la experiencia estética como fin en sí misma. Cabría advertir, sin embargo, que la misma obra de arte posee valor instrumental, porque ella y otros miembros de su clase funcional logran evocar una experiencia estética; pero la experiencia de las obras de arte es un valor intrínseco, digno de lograrse por sí mismo, y no como medio para otro fin. Decir que un objeto *X* tiene valor estético, equivale a decir, más o menos, que «*X* tiene la capacidad de producir una experiencia estética de notable magnitud (como una experiencia dotada de valor)»; y decir que «*X* tiene mayor valor estético que *Y*», significa que «*X* tiene la capacidad de producir una experiencia estética de mayor magnitud (como una experiencia dotada de más valor) que la producida por *Y*».

«Capacidad» es, naturalmente, un término que indica disposición o aptitud, como el término «nutritivo». Una afirmación de capacidad puede ser verdadera (pero no verificada) aunque nunca se actualice. La capacidad de un objeto para producir una respuesta estética, y en con-

[78] De modo genérico, ésta es la postura de John Dewey en su *Art as Experience;* pero Beardsley, en el capítulo 11 de su *Aesthetics,* la presenta con mayor agudeza y precisión.

secuencia su valor estético mismo, no viene determinada por el número de personas a las que ha impresionado estéticamente. Para la apreciación de ciertas obras de arte se requiere mayor concentración y familiaridad que para otras. Todo lo que la fórmula nos dice es que, si el consumidor de la obra de arte está en condiciones de verificar la capacidad de la obra, entonces, si *X* es mejor que *Y*, responderá más a *X* que a *Y*. «El objeto dotado de mayor capacidad puede no haberla actualizado tan a menudo como otro objeto que posee menos: cuanto más pesado es un trineo, mayor es su fuerza, pero son menos los que pueden utilizarla bien. En consecuencia, si el valor estético de Tschaikovsky es disfrutado más a menudo que el de Bach, puede muy bien ocurrir que el valor de este último sea mayor» [79].

Resulta discutible si esta concepción puede ser denominada objetivista en el mismo sentido que las anteriores. No se menciona ninguna propiedad de la obra de arte, como la unidad, etc. En cuanto a esto, la teoría instrumentalista es incomprometida, y deja abierta la posibilidad de que puedan señalarse una serie de criterios distintos de la unidad, la intensidad y la complejidad, susceptibles de ser más satisfactorios. Sin embargo, en un sentido amplio, cabe llamar objetivista a esa teoría, porque la capacidad de un objeto para producir determinado tipo de respuestas es, de hecho, una propiedad del objeto; una propiedad de tipo distinto acaso, pero propiedad no obstante. La rojez es una propiedad de ciertos objetos, aunque, en opinión de muchos filósofos, consiste en la capacidad del objeto llamado rojo para producir en los observadores cierto tipo de experiencia visual. De igual modo, el valor estético de un objeto, sea natural o artístico, es también una propiedad, aunque la propiedad se describa sólo en términos de capacidad: es decir, la capacidad del objeto, bajo condiciones adecuadas, para producir en los observadores cierto tipo de respuesta, a saber, la respuesta estética.

---

[79] Beardsley, *Aesthetics*, pág. 532.

IV. Bibliografía

El presente *repertorio bibliográfico,* que viene a cubrir la temática expuesta en este segundo volumen de *Cuestiones de Estética,* se halla dividido en los siguientes grandes apartados:

A. Tratados sobre la Historia de la Estética.
B. Tratados antológicos sobre la Estética Contemporánea.
C. Perspectivas en torno de los Problemas de la Estética.
D. Obras generales sobre Estética.
E. Problemas especiales de la Estética.

* * *

A. *Tratados sobre la Historia de la Estética*

ASCHENBRENNER, K., & ISENBERG, A.: *Aesthetic Theories,* Englewood Cliffs, N. J., 1965.
(Se trata de una amplia selección realizada a partir de los más relevantes filósofos.)

CARITT, E. F.: *Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges,* 3.ª ed., Londres, 1928.
(Es una obra que facilita muy numerosos extractos aunque reducidos.)

SESONSKE, A.: *What is Art? Aesthetic Theory from Plato to Tolstoy,* Nueva York, 1965.

B. *Tratados antológicos sobre la Estética Contemporánea*

Se citan a continuación importantes antologías que contienen, posiblemente, los más relevantes trabajos sobre Estética redactados a lo largo de nuestro siglo y aparecidos en revistas y periódicos filosóficos.

Dado que estos interesantes artículos ya se incluyen en las antologías no serán listados luego en los respectivos apartados.

No obstante, algunos excelentes trabajos no han sido todavía antologizados, hallándose diseminados en distintas publicaciones filosóficas periódicas, especialmente en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism* y en el *British Journal of Aesthetics:* ambos deberían ser consultados constantemente para nuevas ampliaciones bibliográficas.

KENNICK, W. E.: *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics,* Nueva York, 1964.

LEVICH, M.: *Aesthetics and the Philosophy of Criticism,* Nueva York, 1963.

MARGOLIS, J.: *Philosophy Looks at the Arts,* Nueva York, 1962.

RADER, M.: *A Modern Book of Aesthetics,* 3.ª ed., Nueva York, 1961.

STOLNITZ, J.: *Aesthetics,* Nueva York, 1965.
(Breve antología.)

WEITZ, M.: *Problems in Aesthetics,* Nueva York, 1958.

C. *Perspectivas en torno a los Problemas de la Estética*

ALDRICH, V. C.: *Philosophy of Art,* Englewood Cliffs, N. J., 1963.
(Trátase de una breve pero legible introducción.)

BEARDSLEY, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism,* Nueva York, 1958.
(Una excelente y sistemática introducción a todos los mayores problemas de la Estética. Contiene asimismo una detallada bibliografía.)

MEAD, H.: *Aesthetics,* Nueva York, 1950.
(Breve introducción general.)

STOLNITZ, J.: *Aesthetics,* Boston, 1958.
(Lúcida y sistemática introducción a los problemas de esta disciplina.)

D. *Obras generales sobre Estética*

COLLINGWOOD, R. G.: *The Principles of Art,* Londres, 1938. Existe traducción castellana, México, Fondo Cultura Económica, 1960.
(Clara y sistemática presentación de la teoría croceana del Arte. Sugestiva y muy legible.)

CROCE, B.: *Estetica come scienza dell' espressione e Linguistica generale* (11 Ed.), Bari, Laterza, 1960. Traducción castellana: Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

DEWEY, JOHN: *Art as Experience,* Nueva York, 1934. Traducción castellana, México, Fondo Cultura Económica, 1949.
(Obra fundamental de Dewey y uno de los trabajos clásicos actuales de mayor alcance.)

Ducasse, C. J.: *The Philosophy of Art,* Nueva York, 1929.
(Lúcida y sistemática presentación de una teoría expresionista del Arte.)
Greene, Th. M.: *The Arts and the Art of Criticism,* Princeton, N. J., 1941.
(Germánico en su estilo y en la multiplicidad de las distinciones, pero muy sistemático y completo.)
Langer, S. K.: *Feeling and Form,* Nueva York, 1952.
(Sistemática presentación de una teoría del arte como símbolo de los sentimientos humanos.)
Osborne, H.: *Aesthetics and Criticism.*
(Presentación, inusual por su claridad, de los problemas estéticos, con una incisiva crítica de las principales teorías estéticas.)
Parker, DeWitt: *The Analysis of Art,* New Haven, 1926.
(Perspicaz discusión de algunos de los mayores problemas con los que se topa la filosofía del Arte.)
Pepper, S.: *The Basis of Criticism in the Arts,* Cambridge, Mass., 1949.
(Un resumen de las más importantes teorías del criticismo estético.)
— *Principles of Art Appreciation,* Nueva York, 1949.
(Estimulante introducción a la Estética de las artes visuales, con una orientación psicológica.)
Reid, L. A.: *A Study in Aesthetics,* Nueva York, 1920.
(Aunque antigua, contiene algunas discusiones muy perspicaces sobre cuestiones problemáticas de Estética y distinciones sutiles.)
Santayana, G.: *The Sense of Beauty,* Nueva York, 1896. Traducción castellana: México, UTEHA, 1968, y Buenos Aires, Losada, 1969.
(Clásica obra en torno a los problemas de la forma, la expresión y la belleza.)
Tolstoy, L.: *What is Art?,* Nueva York, 1898 (trad. de A. Maude).
(Presenta una postura realista del arte con gran claridad y vigor.)
Weitz, M.: *Philosophy of the Arts,* Cambridge, Mass., 1950.
(Lúcido comentario sobre algunas de las mayores posiciones contemporáneas en la Estética.)

E. *Problemas especiales de la Estética*

Abell, W.: *Representation and Form,* Nueva York, 1946.
(Crítica detallada de las teorías formalistas del Arte, particularmente del arte visual.)
Alexander, S.: *Beauty and Some Other Forms of Value,* Londres, 1933.
(Aunque inicialmente dedicado a otros dominios de la filosofía, el autor ofrece aquí unos interesantes puntos de vista acerca de la naturaleza de la belleza.)

ARNHEIM, R.: *Art and Visual Perception,* Berkeley, 1954. Existe versión española: Buenos Aires, Eudeba, 1962.
(Notable estudio psicológico de la forma y la expresión en las artes visuales.)
BARNES, A.: *The Art in Painting,* Nueva York, 1937.
(Un claro y brillante análisis de la estética pictórica, seguido por una serie de concisos comentarios críticos, con ilustración de obras concretas.)
BELL, CLIVE: *Art,* Londres, 1914.
(Vigorosa presentación de la teoría formalista del arte visual.)
BERNHEIMER, RICHARD, CARPENTER, RHYS *et al.*: *Art: a Bryn Mawr Symposium,* Bryn Mawr, Pa., 1940.
(Cuatro excelentes contribuciones sobre problemas selectos de la Estética.)
CARRITT, E. F.: *What is Beauty?,* Oxford, 1932.
(Una clara y concisa introducción a la teoría de la belleza, con una orientación croceana. Más sistemática y legible que su *The Theory of Beauty* y su *Introduction to Aesthetics.*)
ELTON, W. (Ed.): *Aesthetics and Language,* Oxford, 1953. Basil Blackwell.
(Ensayos que aplican los análisis lingüísticos a la Estética: a veces fructíferos, otras estériles.)
FORSTER, E. M.: *Aspects of the Novel,* Nueva York, 1927.
(Sigue siendo la clásica introducción a la Estética de la novela.)
FRY, ROGER: *Vision and Design,* Londres, 1920.
(Ensayo claro y provocativo que presenta una teoría formalista del arte visual.)
GURNEY, E.: *The Power of Sound,* Londres, 1880.
(Clásica introducción a la Estética de la música.)
HANSLICK, E.: *The Beautiful in Music,* Nueva York, 1957.
(Breve presentación de una teoría formalista de la música.)
HARTSHORNE, CH.: *The Philosophy and Psychology of Sensation,* Chicago, 1934.
(Excelente estudio de los aspectos perceptivos del Arte.)
HEYL, B. C.: *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism,* New Haven, 1943.
(Breve perspectiva y contribución sobre el objetivismo, subjetivismo y relativismo estéticos.)
HOSPERS, J.: *Meaning and Truth in the Arts,* Chapel Hill, N. C., 1946. Versión castellana ya preparada, a nuestro cargo, y de próxima aparición.
(Discusión de los conceptos de significado y verdad en el contexto de las Artes.)
HUNGERLAND, I.: *Poetic Discourse,* Berkeley, 1957.
(Análisis excelente de los problemas estéticos de la literatura, particularmente de la poética.)
OSBORNE, H.: *Theory of Beauty,* Londres, 1952.
(Teorías de la belleza, incluida la del propio autor, presentadas lúcidamente.)

PRALL, D. W.: *Aesthetic Judgment,* Nueva York, 1929.
(Discusión detallada de los medios sensoriales de las artes.)
PRATT, C. C.: *The Meaning of Music,* Nueva York, 1931.
(Escrito por un psicólogo, este libro facilita detalladas críticas de las teorías «emocionalistas» de la música y presenta una teoría alternativa.)
RICHARDS, I. A.: *Principles of Literary Criticism,* Nueva York, 1925.
(Junto a su obra *Practical Criticism,* de la que existe versión castellana en Seix Barral, Barcelona, 1967, este trabajo permanece como la introducción clásica al tema.)
— *Science and Poetry,* Londres, 1926.
(Breve e insinuante discusión.)
SANTAYANA, G.: *Reason in Art,* Nueva York, Collier Books, 1962.
(Reflexiones sobre la relación del arte con la vida humana: uno de la serie de cuatro volúmenes de *The Life of Reason,* del autor.)
STACE, W. T.: *The Meaning of Beauty,* Nueva York, 1937.
(Clara presentación de una teoría distintiva de la naturaleza de la belleza.)

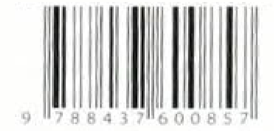
ESTE libro ofrece al lector un panorama global de las grandes líneas maestras de la evolución de las teorías artísticas y de los principales tópicos y problemas de estética. Es, pues, un valioso manual que contempla la doble vertiente, *histórica* y *sistemática* de la Estética.

La *Historia de la Estética* es tratada por M. C. Beardsley, que recorre en once interesantes apartados los principales planteamientos históricos, desde los clásicos griegos, medievales y renacentistas, pasando por la Ilustración, el romanticismo y el naturalismo, a las teorías contemporáneas, como la fenomenología, el marxismo y el empirismo.

John Hospers se ocupa de los *fundamentos de la estética*. Dentro de este ámbito esboza primero una *teoría abstracta* de la estética, que versa sobre lo estético y sus modalidades sensoriales, y desarrolla después la *filosofía del arte*, que incluye la clasificación de las artes y el análisis de sus distintos aspectos y medios de comunicación. Los capítulos finales tratan del arte como expresión simbólica y de su relación con la verdad, la moral y los valores.

Cada una de las dos partes de este libro va acompañada de una extensa relación bibliográfica, cuidadosamente comentada.





0111001